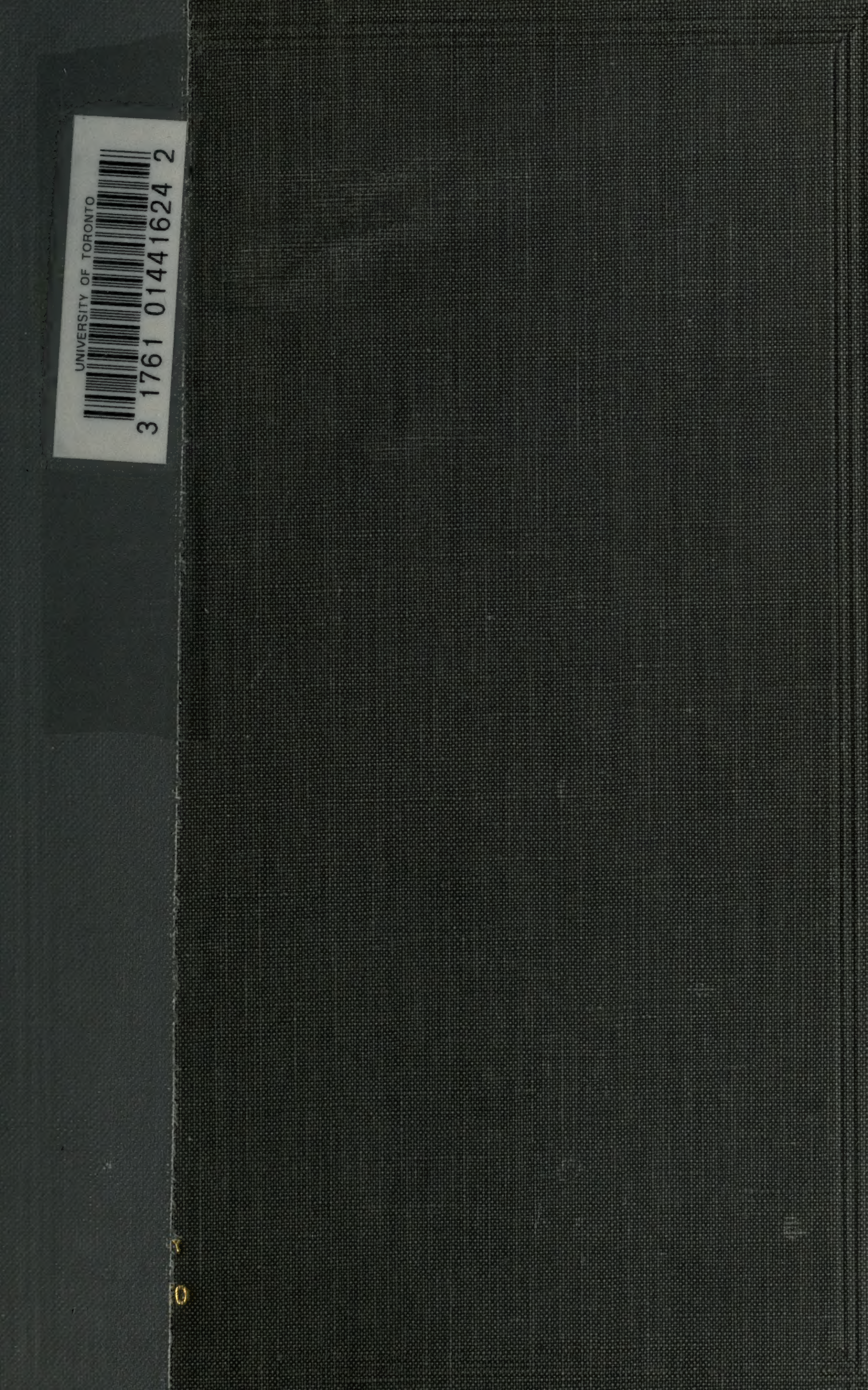
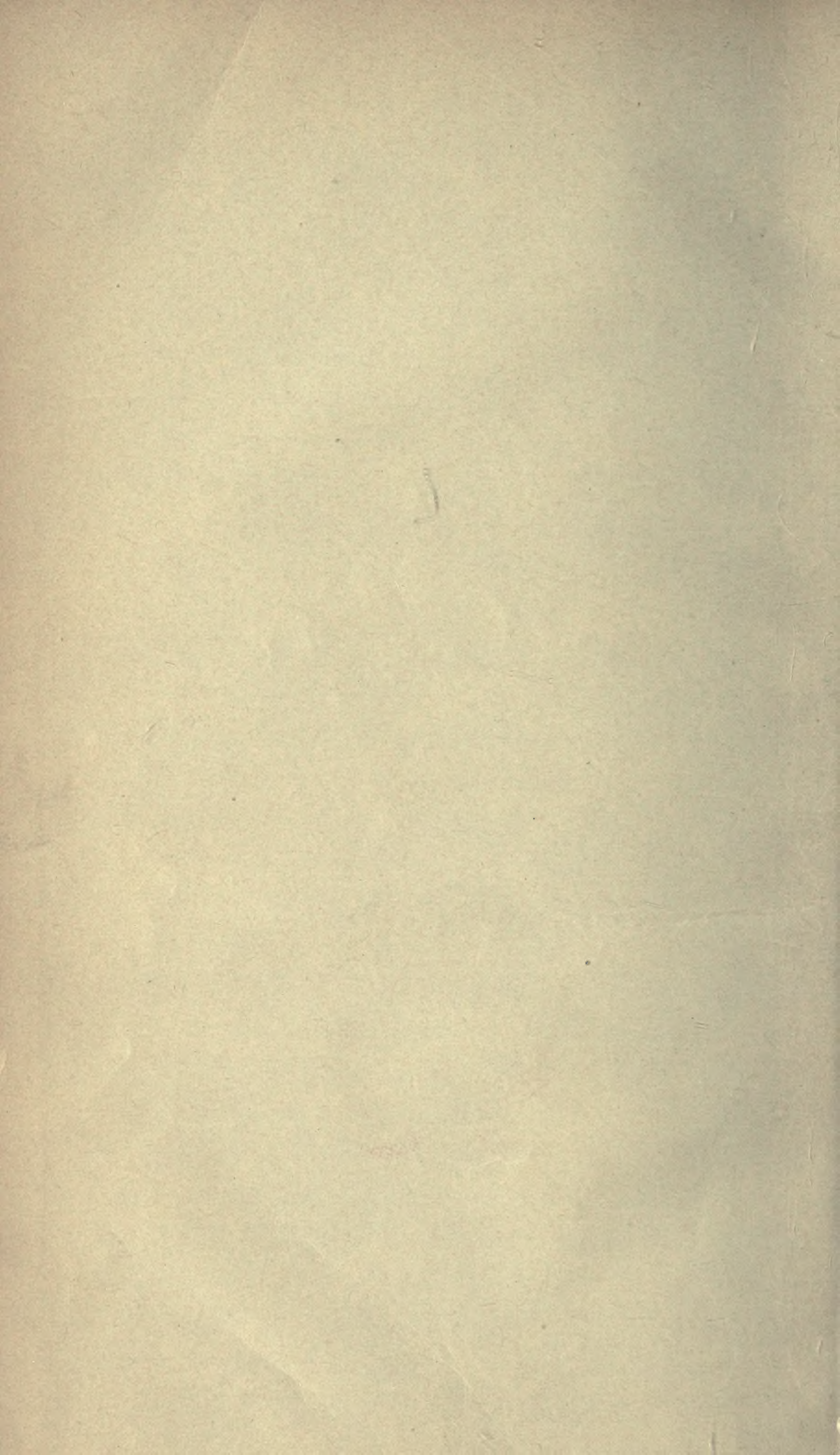








Märchen-Dichtung der Romantiker

Mit einer Vorgeschichte

Von Richard Benz

Verlag von Friedrich Andreas Perthes, A.-G.,
Gotha,
1908

Druck von Friedrich Andreas Perthes, Aktiengesellschaft, Gotha.

Über Dichtung zu schreiben kann immer nur Notbehelf sein. Ein Kunstwerk wäre ja überflüssig, wenn das in ihm verkörperte Gefühl durch jede beliebige Umschreibung ebenso gut mitgeteilt werden könnte. Vermag nun eine begriffliche Auseinandersetzung auch keine Vorstellung vom Wesentlichen zu geben, so kann sie trotzdem zu Zeiten geboten erscheinen; wenn nämlich das Kunstwerk selbst aus irgendwelchen Gründen von einer unmittelbaren Wirkung abgeschlossen ist. Man wird dann nicht lange erwägen können, ob es an sich Wert hat über Dinge zu reden, die dazu bestimmt sind, selbst zu sprechen: darin, daß die Menschen ihre Stimme nicht hören, wird man den Beruf erblicken, sie ihnen nahe zu bringen.

Nun liest man heutzutage in gebildeten Kreisen keine Märchen mehr. Keine Volksmärchen, denn man kennt sie ja noch aus der Kinderstube; keine Märchen-Dichtungen, denn man weiß gar nicht, daß es welche gibt. Und kommen einem welche in die Hand, so wird man damit nichts anfangen können: man hat verlernt in der Phantasie das Wesentliche der Dichtung zu sehen, man hat sich durch den Roman das Organ für Dichtung verdorben. Der moderne Mensch will auch in der Kunst, wenn er überhaupt

Kunst will, seine Zeitinteressen, seine Alltagsgeschichten, wenn es hoch kommt „Lebensprobleme“. Was soll ihm da das Märchen? Das ihn aus seiner werten Zeit herausversetzt, und seine gepriesene Wirklichkeit auf den Kopf stellt?

Und gibt es etwa doch Leute, die nach mehr verlangen, so wollen sie eben auch nicht Dichtung, sondern das, was sie „Poesie“ nennen: sie wollen Jambendramen, glatte Verserzählungen und Sonette; sie wollen Form, Form, und die finden sie, weil sie nichts anderes kennen, bei den Klassikern oder bei ganz modernen Routiniers. Auch sie wissen mit dem Märchen nichts anzufangen, es ist zu schlicht für ihre „poetischen“ Ansprüche — sie fühlen nicht die Macht des einfachen gesprochenen Wortes.

In fortgesetztem Sammeln und Schreiben scheint wenigstens die Wissenschaft einen Sinn fürs Volksmärchen zu bewahren: ja, Hunderte von Märchenvarianten zusammentragen und die angebliche Entstehung der Märchen bis Indien zurückverfolgen, das können unsre Folkloristen. Aber das einzelne Märchen als Dichtung erleben, das bringen sie nicht mehr fertig. Sie wissen nicht, was sie unter den Händen haben — — —

Man fühlt sich heute über alte Herren wie Gottsched und Nicolai und ihre Anschauung von Kunst so hoch erhaben; man meint, das Zeitalter der Aufklärung sei längst überwunden. Ich sage aber, man steckt heute tiefer im Rationalismus als je zuvor; obgleich man das Bessere weiß — oder wissen könnte. Die heutige Geltung des Märchens beweist es: es geht ihm im Grunde nicht anders als im 18. Jahrhundert. Auch damals grob materielle und einseitig formale Wertung der Dichtung schroff einander gegenüber. Hier bürgerliches Drama und Familienroman — dort kalte Epen-Fabrikation und anakreontische Vers-Tändelei. Auch damals Verachtung einer naiven Gefühls- und Phantasiekunst.

Daß auf jene Aufklärung ein Zeitalter der Romantik folgte, das weiß man wohl nicht mehr. Gewiß, man redet viel über Romantik und gibt sich einer Modeschwärmerei für einige ihrer Theorien oder Unarten hin — aber daß man sie kennt, das ist nicht wahr.

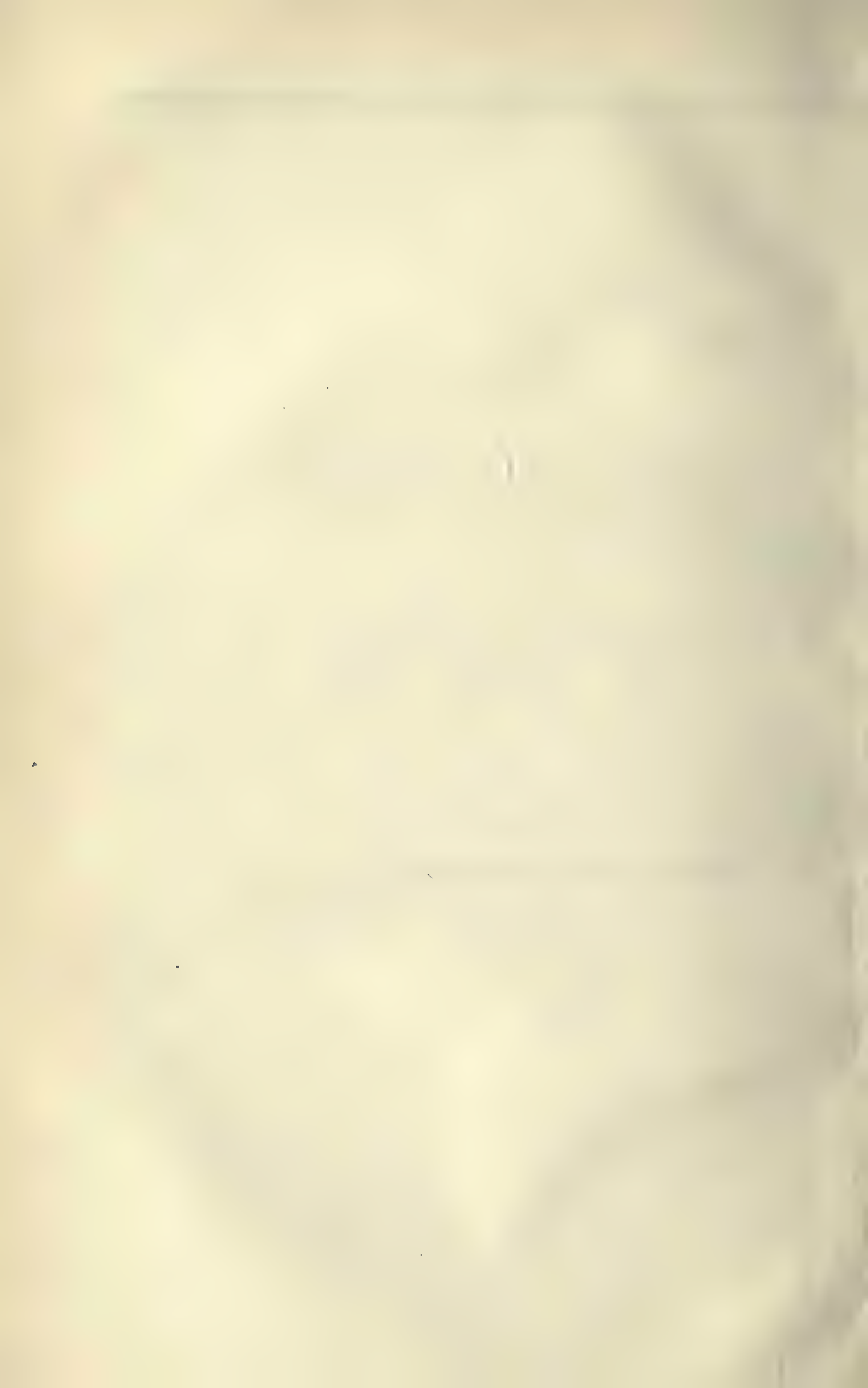
Das Märchen war ja diesen Romantikern der Inbegriff der Dichtung. Das Volksmärchen war ihnen ein heiliges, unerreichbares Ideal. Und in eigenen Märchen sprachen die Großen unter ihnen ihr Ewiges aus. Aber wer weiß

das noch? Wer kennt die Märchen eines Brentano, Arnim, Hoffmann?

Ich will versuchen, das Bild der romantischen Märchen-Dichtung zu zeichnen. Nicht um durch ein orientierendes Geschwätz andre der persönlichen Beschäftigung mit ihr zu entheben. Sondern um ihr durch einen ernsthaften Hinweis endlich wieder zu lebendiger Wirkung zu helfen.

Ein anderes Bild aber soll vorher entworfen werden, das Bild der Aufklärung in ihrem Verhältnis zum Märchen und zur Dichtung überhaupt. Vielleicht, daß dann auch ein weniger scharfes Auge die leuchtende Schönheit des einen Bildes auf der schwarzen Folie des andern empfinden und in sich aufnehmen kann. Zur Erkenntnis des Geistes der eignen Zeit wäre es dann nur noch ein Schritt.

Vorgeschichte.



Aufklärung und Märchen.

Heute liegt der letzte Grund einer Verständnislosigkeit für Dichtung in einer übergroßen Kultur des Intellekts, und zwar eines angewandten, materiellen Intellekts. Nach einem Jahrhundert des Erwerbs, der Ausbildung technischer und wirtschaftlicher Fähigkeiten ist das nicht zu verwundern.

Im 18. Jahrhundert war es ein ganz abstrakter Rationalismus, der jedes künstlerische Leben in der Wurzel erstickte.

Eine lange geistige Gebundenheit war der völligen Freiheit und Selbständigkeit der Vernunft gewichen. Die segensreichen Wirkungen, die man ihrer Anerkennung auf allen Gebieten verdankte, hatten bald zu einer enthusiastischen Überschätzung dieses einen Vermögens geführt. Man glaubte nun alles durch vernünftiges Denken regeln zu können, auch das Dichten. Als neue dem Vernunftideal entsprechende Dichtungsarten entstanden das bürgerliche Trauerspiel und der moralische Familienroman: hier diskutierte man die Probleme der Zeit, die aus dem Konflikt der neuen Aufklärungsmoral mit dem Bestehenden sich ergaben. Wohl fühlte man sich im Gegensatz zu den „hohen" Dichtungsarten, in denen die höfische Litteratur des Absolutismus sich bewegte; aber man hatte ebensowenig wie sie Berührung mit der alten Volksdichtung, obgleich man „bürgerlich" war. Denn man strebte

empor, man blickte vorwärts und gab sich Mühe, alle Tradition abzuschütteln. Wenn die Hofdichtung ein Befassen mit Volkskunst prinzipiell unmöglich machte, indem sie von vornherein Volk und Pöbel identifizierte, so kam die bürgerliche Litteratur der Aufklärer von anderer Seite zur Bestätigung dieses Bannspruchs. Denn man war nun glücklich so weit gekommen, daß alles natürlich und mit rechten Dingen vor sich ging. Man hatte aus Religion und Moral, aus Philosophie und Dichtung alles Vernunftwidrige verbannt, und die Gemüter von allem Aberglauben des Mittelalters rein geputzt. Was sollte man jetzt dazu sagen, daß unter dem „Pöbel" noch dergleichen abergläubisches Zeug „Mährchen von Hexen, Kobolten und Gespenstern" umlief? Ästhetisch konnte man diesen Dingen unmöglich beikommen; wie hätte der litterarisch gebildete Hofkavalier, wie hätte der Aufklärungsphilosoph auf die wahnwitzige Idee verfallen können, daß der „gemeine Haufen" d i c h t e? So waren denn Märchen nichts als Reste eines vernunftwidrigen Aberglaubens, man mußte sie aufs strengste verfolgen und ausrotten. Leute, denen die Aufklärung des Volkes am Herzen lag, suchten ihm die stärksten Beweise gegen das Dasein von Gespenstern und andern übernatürlichen Wesen beizubringen, insonderheit den Glauben an den Teufel abzugewöhnen. In theologischen und philosophischen Streitschriften ward diese Materie mit vielem Ernste abgehandelt. In den ersten Jahrgängen der Allgemeinen Deutschen Bibliothek [1]) findet man häufig derartige Werke verzeichnet. „Die Nichtigkeit der Hexerey und Zauberkunst in zween Büchern entworfen", „Abhandlung des Daseyns der Gespenster" — so lauten ihre Titel. Hauptsächlich kehrt in ihnen immer die Klage wieder, daß von den Ammen aus dem Volk den Kindern der gebildeten Stände die Einbildungskraft durch ihre „Ammenmährchen" dergestalt mit schädlichem Stoff angefüllt werde, „daß man sie nachgehends schwerlich von nächtlicher Furcht befreyen kann". „Daß man bey einer guten Erziehung solche Erzählungen unterlassen solle, versteht sich für sich." — Als Mittel gegen die bösen Folgen der Märchen werden empfohlen: „1. Predigten. 2. Erzählung solcher Gespenstergeschichten, wobey das Rätsel sich aufgeklärt hat." [2]) Später herrscht dieses Thema besonders in den Volkskalendern, wo aufgeklärte Pfarrer

und Lehrer mit den dummen Bauern und Soldaten große Dialoge darüber halten [3]).

Daß man das Märchen im Volk praktisch als Aberglauben bekämpft, ist nicht die einzige Art, wie man ihm zu Leibe geht. Die eigentliche Dichtung der Zeit bedient sich statt des groben Aufklärungsgeschützes der feineren Waffen der Ironie und Satire: sie zieht Stoffe der Volksüberlieferung in ihr Bereich, aber nur, um in komischer Darstellung sie lächerlich zu machen.

Das ist — ganz im allgemeinen — das Verhältnis des Volksmärchens zur herrschenden Geistesrichtung der Zeit. Bevor dieses Verhältnis aber eingehender dargestellt und weiter verfolgt werden kann, ist eine andre Frage zu beantworten: die Frage nach der Stellung des Wunderbaren in der damaligen Kunstdichtung, die bisher nur eben angedeutet ward. Denn wenn die Aufklärung das Volksmärchen auch als Aberglauben verdammte, und ihm den Zutritt zur Litteratur unter Spott und Hohn verwehrte, irgendwo mußte sie der Phantasie doch einen Platz einräumen.

Das Wunderbare.

Es ist Gottsched gewesen, der zuerst in Deutschland bewußt aussprach, was das ganze 18. Jahrhundert, für das Niveau wenigstens, seine Geltung behalten, ja über jene Zeit hinaus für die rationalistische Auffassung der Dichtung typisch bleiben sollte: „Die Welt ist nunmehro viel aufgeklärter, als vor etlichen Jahrhunderten, und nichts ist ein größeres Zeichen der Einfalt, als wenn man, wie ein anderer Don Quixote, alles, was geschiehet, zu Zaubereyen machet.“ [4]) Das ist es: die poetische Anschauung der Welt ist Einfalt, Dummheit, Unwissenheit; ein aufgeklärter Mensch kann sich nicht damit abgeben. Wollte ein Mann wie Gottsched konsequent sein, so mußte er jede Dichtung im Prinzip verwerfen. Aber als Professor der Poesie kannte er ja doch die Vergangenheit der Dichtung und sah das Wunderbare zu allen Zeiten in ihr die größte Rolle spielen. Das konnte er nicht glattweg leugnen. So machte er sich denn eine köstliche Theorie der primitiven Kunst zurecht: „Die ältesten Dichter ließen sich's angelegen seyn, sich bey dem einfältigen Haufen ein Ansehen zu erwerben und von ihnen bewundert zu werden“ — so erzählt er in seiner „Critischen Dichtkunst“ im V. Kapitel. — „Nun bewundert man nichts Gemeines und Alltägliches, sondern lauter neue, seltsame und vortreffliche Sachen. Daher mußten auch die Poeten auf etwas Ungemeines denken, da-

durch sie die Leute an sich ziehen, einnehmen und gleichsam bezaubern könnten. In den ältesten Zeiten nun war dies eben nicht zu schwer. Den unwissenden Leuten war alles was man ihnen vorsingen oder sagen konnte, sehr neu und seltsam: denn sie hatten noch nichts besseres gesehen oder gehört. Allein in den folgenden Zeiten hat es den Dichtern mehr Mühe gemacht. Je aufgeklärter die Zeiten wurden, desto schwerer war es auch, das Wunderbare zu erfinden und die Aufmerksamkeit dadurch zu gewinnen. Der Grund dieser Bemühung aber steckt in der menschlichen Neugierigkeit... An sich selbst aber ist dergleichen Mittel, die Leute aufmerksam zu machen, ganz erlaubt: wenn man nur den Endzweck hat, sie bey der Belustigung zu bessern und zu lehren." In dieser Tonart geht es weiter. Homer und Virgil werden getadelt, weil sie „unmögliche" Sachen auftischen: z. B. redende Vögel, einen blutenden Baum; Ovid muß sich seiner Metamorphosen wegen folgendermaßen abfertigen lassen: „Die göttliche Macht erstreckt sich auf alles Mögliche, aber auf nichts Unmögliches. Daher muß man sich nicht auf sie berufen, seine ungereimte Einfälle zu rechtfertigen." Von Neueren wird sowohl Milton wie Voltaire (Henriade) verdammt. Über jenen heißt es: „dies Wunderbare ist zu abgeschmackt für unsere Zeiten und würde kaum Kindern ohne Lachen erzählt werden können"; dieser hat unnötigerweise „Zauberkünste und Alfanzereyen" wieder aufgewärmt, „nachdem sie fast durchgehends lächerlich geworden und auch von den Einfältigen nicht mehr geglaubt werden". Was Gottsched von der Poesie fordert, die er für die neueren Zeiten geeignet findet, lehrt das VI. Kapitel: Wahrscheinlichkeit: „Ich verstehe nämlich unter poetischer Wahrscheinlichkeit nichts anderes als die Ähnlichkeit des Erdichteten mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt." Die Ehrlichkeit, mit der Gottsched seine krasse Kunstanschauung aussprach, der naive Zeitdünkel, der selbst vor einer altklugen Kritik Homers nicht zurückschreckte, verdienen immerhin Anerkennung. Denn so sehr man auch damals dem Verstandes- und Wirklichkeitsprinzip Gottscheds huldigte, so hütete man sich doch im ganzen, diese klaren Konsequenzen für die Dichtung zu ziehen. Man duldete das nach antikem Muster geschaffene ernsthafte Heldengedicht,

in dem die „Maschinen" eine große Rolle spielten, obgleich diese Form den neuen Lebensinhalten keineswegs entsprach. Man fühlte dunkel, daß in diesem Prinzip einer entarteten Gattung doch etwas lag, was höher einzuschätzen war, als die Abschilderung der Wirklichkeit, die man mit moralischem Enthusiasmus begonnen hatte. Diese „höheren Gattungen" umfaßten außer dem antik-mythologischen Heldengedicht das Christliche Epos und als komische Gegenstücke das „scherzhafte Heldengedicht" und die Ovidischen „Verwandlungen", und man hielt es für seine Pflicht in ihnen weiterzudichten, da man diesen „usus" schon in der Schule mit den klassischen Sprachen erlernt hatte. Während Gottsched von seinem Vernunftstandpunkt aus mit Recht gegen diese Gattungen in der neueren Zeit protestierte und nur alten Herren wie Homer das Wunderbare als einen netten Trick für das ungebildete Publikum primitiver Zeiten teilweise durchgehen ließ, versuchten andere die inkonsequente Duldung solcher unzeitgemäßer Dinge theoretisch zu rechtfertigen. Und was war da das Ergebnis? Das Wunderbare ward als etwas „würckliches" legitimiert und damit der Zeit als etwas Ungefährliches ruhig überlassen. Das war der Gipfel der Ratlosigkeit. Und durch Bodmers berühmte „Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen" (1740) wird er bezeichnet.

Wie kam Bodmer zu diesem erstaunlichen Resultat? Seine Abhandlung war in erster Linie Verteidigung Miltons. Und nur vom christlichen Epos war zuerst die Rede. Das Wunderbare, dessen Milton sich bediente, war nicht etwas, „was die menschliche Natur übersteiget, und ein Werk der bloßen Einbildung ist", sondern die Engel und Teufel waren ihm „würckliche Wesen, welche in der Natur sind" [5]). Eine genaue Wissenschaft vom „Stand der Engel" war ihm durch „die hl. Scribenten" verbürgt [6]). „Was . . . die Handlungen und Personen Miltons aus der unsichtbaren Welt betrift, so sind sie nicht nur möglich und wahrscheinlich, sondern in ihrem Grund würcklich." Die Geschichte, die von ihnen erzählt wird, „ist würcklich vor sich gegangen". Dieses Tatsächlichkeitsargument war ein verzweifeltes Zugeständnis an die Zeit. Um überhaupt verstanden zu werden, mußte

sich Bodmer der Terminologie seines Gegners Gottsched bedienen. Um Milton bei solchen Leuten einzuschmuggeln, mußte er offiziell konstatieren, daß dieser nichts Wunderbares dargestellt, sondern in seinen Engeln wirkliche Geschöpfe gezeichnet hatte, deren Charakter er im übrigen möglichst „wahrscheinlich" d. h. den Zeugnissen der hl. Scribenten entsprechend einzurichten wußte. Die Tatsache, daß Bodmer überhaupt für das Wunderbare eintrat, sei es wie es wolle, machte ihm in der Entwicklung unsrer Litteratur einen Namen. Und auch eine innere Berechtigung dazu lag vor: denn seine Liebe zum Wunderbaren lag natürlich nicht darin, daß dasselbe als etwas Wirkliches sich erweisen ließ. Ein richtiger Instinkt für das Wesentliche der Dichtung war bei ihm doch vorhanden, so sehr er ihn in eine alberne Theorie wickeln und den Augen der Zeitgenossen entziehen zu müssen glaubte. Man muß allerdings die Sätze, in denen sich ein echtes Verständnis für Dichtung ausspricht, mühsam zusammensuchen; immer aber sind sie das Letzte, auf das er sich, wenn auch noch so vorsichtig und verklausuliert, beruft. Wenn die Engel auch etwas die menschliche Natur Übersteigendes wären, meint er, „so wäre solches in den Rechten der Poesie begründet, als die vornehmlich mit der Einbildungs-Kraft auf die Einbildungs-Kraft arbeitet. Es ist in der That eine gewisse Schreibart, worinn der Poet die Natur fast gänzlich aus dem Gesicht verleurt, und die Phantasie der Leser mit Charakteren und Handlungen solcher Personen unterhält, welche grossentheils kein anderes Wesen haben, als dasjenige, das er ihnen mittheilet. Dergleichen sind die weisen Frauen, die Aelfen, die Feyen, die Wasser- und Luft-Geister, die Genii, die Berg-Nymphen, die Geister der Verstorbenen". Die Kunst, solche Wesen poetisch wahrscheinlich zu machen, scheint er mit Addison, den er zitiert, darein zu setzen: „daß man diese zauberischen Personen nicht, wie die Leute von unserem Geschlechte reden lasse, sondern wie Wesen von einer anderen Klasse, welche mit andern Sachen umgehen, und nach einer andern Weise denken" [7]). Also kein Bannfluch für die Gestalten der Märchendichtung, sondern eine erste Begründung ihrer poetischen Berechtigung aus der Souveränität der „Einbildungs-Kraft", mit der die Dichtung „vornehmlich" zu arbeiten hat! An andrer Stelle [8]) gibt Bodmer

sogar eine Schilderung der Wirkung solcher Märchengestalten (allerdings nur um zu zeigen, wieviel mehr die „würcklichen" Engel uns interessieren müssen, wenn sogar „unwürckliche" Wesen unsern Anteil erregen): Die „Gedancken, Thaten und Reden derer Nixen, Feyen, Luft- und Wasser-Geister" nehmen das Gemüt des Lesers „mit einer angenehmen Art Entsetzens" ein, „sie belustigen die Einbildungs-Krafft mit der Neuigkeit und Selzamkeit derer Personen, welche vorgestellet werden; sie unterhalten und erregen die geheimen Besorgnisse, welchen das Gemüthe des Menschen von Natur unterworffen ist". Außer der Belustigung wird dem Märchen also eine gefühlsmäßige Wirkung, ein romantischer Reiz zugestanden! Das ist für die Zeit ganz erstaunlich [9]). Aber so grundlegend diese Versuche einer rein dichterischen Anschauung für eine Würdigung Bodmers selbst sind, so wenig kamen sie, wie gesagt, in den Hauptresultaten seiner Untersuchung zum Vorschein, so wenig konnten sie auf die Zeit Einfluß gewinnen [10]).

Und für die Zeit war mit Bodmers Abhandlung die scheinbare Inkonsequenz beseitigt, die in heroisch-mythologischem Dichten für einen ehrlichen Aufklärer (wie Gottsched) liegen mußte. Es blieb alles beim alten: der antike Götterapparat des Heldengedichts (dessen märchenhafte Züge Gottsched hauptsächlich getadelt hatte) durfte zum „Spielen" verwendet werden; denn man war nicht mehr in Gefahr, die heidnische Mythologie zu glauben [11]). Ernsthaft durfte das christliche Wunderbare im Hohen Heldengedicht benutzt werden, denn man glaubte es ja, und damit war es als Realität für die Poesie kein Wunderbares mehr, und Gottscheds Einwände gegen diese Gattung waren besiegt. Wenn nun auch dieses christliche Epos durch den einzigen wahrhaften Dichter, der damals erstand, mit Leben durchdrungen wurde — das „christliche Wunderbare" blieb doch auch bei Klopstock mehr etwas Tatsächliches, historisch Vorhandenes, an das er sich mit Enthusiasmus hingab, das er begeistert nachempfand und ausmalte, als ein Bereich schöpferischer Phantasiedichtung. Prinzipiell blieb er in dem Kreis des Wunderbaren, das Bodmers Theorie zugelassen hatte. Später trat in dem Versuch, den nationalen Mythos wieder zu beleben, Klopstocks innerer Zug zu ganz freier Phantasiedichtung zutage. Doch gerade das, was volkstümlich hätte sein sollen, geriet ihm gelehrt

und volksfern, es blieb Spielzeug eines exklusiven kleinen Kreises, einen allgemeinen Sinn für mythische Dichtung vermochte es nicht zu entzünden. So findet sich die Bodmersche Ansicht vom Wunderbaren noch bei Zachariä in späteren Werken unverändert vor. In dem Vorbericht zu seinem „Cortes“ (1766)[12] sucht er die Berechtigung des christlichen Wunderapparates für einen weltlichen Stoff nachzuweisen. Seine Voraussetzung: „der Dichter muß sich in einem Heldengedicht entweder aller Maschinen enthalten oder sie aus seinem Religionssystem nehmen“ stützt er auf Milton, Klopstock und Bodmer „weil ihre Subjekte aus der heiligen Schrift genommen sind“. Sein weiterer Schluß, daß ein christlicher Dichter auch einen weltlichen Gegenstand mit christlichem Wunderwerk ausstaffieren müsse, kommt durch Erwägungen über den Orlando des Ariost, die Lusiade des Camoens und die Henriade des Voltaire zustande. „Und überhaupt muß jedem christlichen Dichter erlaubt seyn, das Wunderbare aus seiner Religion zu nehmen, so wie solches dem Homer und Virgil erlaubt war; wenn seine Handlung auch blos weltlich seyn, und nichts mit der Religion zu thun haben sollte.“ Manche werden nun meinen, „daß es besser sey, dieser Erlaubnis sich nicht zu bedienen“ ... Dagegen ist zu sagen: „Der Held, dessen sich die Gottheit annimmt, interessiert ohnstreitig mehr, als derjenige, der alles für sich allein thut ... Dies ist die Ursache, warum das Wunderbare in allen guten epischen Gedichten gebraucht, und allezeit aus der Religion genommen worden. ... Will jemand ein erzehlendes Gedicht von wahrem und menschlichem Inhalte machen; so wollen wir nicht über Worte streiten. Er nenne es eine Art von didaktischem Gedicht, er nenne es, wenn er will, ein episches Gedicht; aber es wird vom zweyten Range seyn.“[13]) Das ist bezeichnend für die Kälte, mit der man „dichtete“: aus bloßem Ehrgeiz mußte man in Gattungen des ersten Ranges sich versuchen, wenn man ein rechter „Poet“ heißen wollte. Es war aber dann auch darnach.

Zwar nicht auf der obersten Stufe des ernsten Heldenepos, aber doch weit über einem „didaktischen“ oder „erzehlenden Gedicht von menschlichem Inhalte“ mußte für Leute wie Zachariä das „scherzhafte Heldengedicht“ stehen, in dem er in seiner Jugend haupt-

sächlich Lorbeeren davontrug. Im „Renommisten“ [14]) ist über dem menschlichen Bereich des Handelns ein zweites Reich errichtet, in dem alles, was unten vor sich geht, beraten, motiviert und vorbereitet wird. Auf Befehl der Göttinnen „Galanterie“ und „Schlägerei“, die sich in den höheren Regionen befehden, begleiten Gefechte zwischen Schwärmen von Götterchen die irdischen Duelle ihrer Schützlinge Raufbold und Sylvan. Als Orakel wird der Leipziger „Caffeegott“ eingeführt, die „Mode“ sendet ihre Scharen dazu, und sogar der schwarze Thanathos muß sich gefallen lassen, unter diese ganze galante Mythologie gemischt zu werden. Die Verwendung einer erfundenen, scherzhaften Götterwelt im Dekorationsstil des Rokoko, die Bewegung großer Maschinen zu ganz geringfügigen bürgerlichen Handlungen erzeugt hier das Komische, das Zachariäs Renommist eine so bedeutende Stellung in der Litteratur verschaffte, und ihn jetzt noch genießbar macht. Die übernatürlichen Wesen aber sind doch nur Abstraktionen, sie üben keine übermenschlichen Bezauberungen aus, sie haben bloß menschliche Wirkung, und umflattern den Menschen wie seine Gedanken und Stimmungen. Ganz ähnlich verstandgeboren zeigt sich das Wunderbare in Zachariäs Verwandlungen. Der Gedanke dieser Dichtungsart stammt — natürlich auf französischem Umweg — aus Ovids Metamorphosen, die nachgebildet, umgedichtet, und oft zitiert werden. Zachariä war einer der ersten, die in den Bremer Beiträgen diese Poesien wieder in Flor brachten [15]); nicht zuletzt wohl aus Opposition gegen Gottsched, der ja Ovids „ungereimte Einfälle“ an den Pranger gestellt hatte. In den drei Büchern besagter Verwandlungen sucht ein Sylphe seine Geliebte zu erobern; Arminde, die Göttin der Metamorphosen, um deren Thron Ovidische Gestalten versammelt sind, schenkt ihm ein Band, durch das er alles, was er damit berührt, verwandeln kann. Er siegt nun über seine Nebenbuhler, indem er sie in die verschiedensten Tiere verzaubert: und zwar werden sie jedesmal zu dem, was sie ihrer Natur nach werden müssen, und innerlich bereits waren. Die spröde Selinde selbst aber muß er, da sie ihm immer noch widersteht, in eine kalte Marmorstatue verwandeln, da sie vermöge der ihr innewohnenden Art in nichts anderes übergehen kann: das Unvermögen jeder übernatürlichen Einwirkung wird hier — natürlich ohne bewußte Absicht — ganz rationalistisch

dargetan; nichts anderes bringt die Zauberei zustande, als die Fehler der Menschen zu beleuchten und zu strafen; zu Glück verhilft sie nicht.

Den gleichen Gebrauch einer eigentlich märchenhaften Verwandlung zu einer platten Allegorie persönlicher Eigenschaften finden wir bei J. A. Schlegel (Pläne: Nachtigall = Dichter, Papagey = Stutzer, „Sie" = Bildsäule)[16] und andern Verwandlungsdichtern der Zeit. Zu den Bildern, die rein verstandesmäßiger Kombination entspringen, kommen bei Schlegel, Gellert, Dreyer, Wieland, wie später zu beachten sein wird, einzelne Motive aus französischen Feenmärchen; allerdings zu dem gleichen moralisch-satirischen Zweck[17].

Bei dem für vieles so typischen Zachariä finden sich noch andere Abarten des Wunderbaren.

In dem scherzhaften Heldengedicht „das Schnupftuch"[18] begegnet man neben der üblichen Allegorie (z. B.: die „Langeweile", deren Sitz im westfälischen Land in einem gotischen Palast ist!) Sylphen mit ihrem Herrscher Ariel; doch ist ihre Funktion keine andere, als das „Toppee" frisieren und galante Gesandtschaften unternehmen. Sie werden wie Amoretten und andere Renaissance- und Barockfigürchen zur Ausstaffierung verwendet, von märchenhaftem Gebrauch ist keine Rede. — Ganz antik-mythologisch zeigt sich auch der Anfang einer Batrachomyomachie[19], die Fragment geblieben ist; wenn auch bei der Überschrift des ersten Gesanges: „Die Fabel vom Mäuseprinz" der Gedanke sich aufdrängt, ob hier nicht bei einem liebevollen Eingehen auf das Tierreich etwas deutsch-märchenhaftes hätte entstehen können. Die Ausführung des fertigen Stückes sieht allerdings nicht darnach aus. — Zukunftsvoller ist die Rolle des Wunders in seiner „Hercynia"[20]. Da hat er es das erste und einzige Mal mit der Natur in Beziehung gesetzt. Die Bergnymphe Hercynia selbst ist zwar kein sehr eigner Ausdruck für die Poesie des Harzes: klassische Konvention wird beibehalten. Aber ihr ganzes Reich in den beschneiten Wäldern, ihre geheimnisreichen Untertanen, die Bergleute, ihr Palast, das alles ist doch Ausdruck für eine märchenhafte Stimmung, für ein Naturerlebnis des Dichters. Mit humoristischer Tendenz ist vorher die Auffahrt in den Harz in dem vom Zauberer und der Zauberin

von Goslar geliehenen Feenwagen geschildert: zwar ist dieser nur eine harte hölzerne Kutsche; aber durch die Märchenwunder des wilden Bergwaldes, durch Geister und Riesenerscheinungen trägt er empor. Nur als nebelhafte Reste eines alten Glaubens schweben hier Märchengestalten düster aus Wäldern und Bergen hervor. Darin aber, daß sie beschworen werden, zeigt sich neben so vielem Konventionellen der Schimmer einer neuen, romantischen Naturauffassung. Der überwältigende Eindruck einer einsamen großen Gebirgsnatur konnte selbst im Gemüt eines so typischen Salonpoeten wie Zachariä auf einen Augenblick das Zeitliche auswischen und das Ewige hervortreten lassen. Aber eben nur auf einen Augenblick. Saß er wieder zu Haus, oder im Salon irgend einer geistreichen Freundin, so brachte er es fertig, Volksdichtungen wie die Melusine auf den Wink einer schönen Hand in glatten, dünkelhaften Versen zu verspotten. Doch davon wird später noch die Rede sein, wenn die Behandlung volkstümlicher Märchenelemente in der Litteratur im Zusammenhange untersucht werden wird [21]).

Zachariä war besonders geeignet, die Rolle des Wunderbaren in der Dichtung des 18. Jahrhunderts anschaulich zu machen. Vom hohen christlichen Epos bis zum scherzhaften Heldengedicht vereinigte er alle Gattungen der Zeit in seiner Person. Und stets kam es bei ihm auf das gleiche heraus: trotz aller Redensarten bleibt das Wunder immer nur geduldet, als etwas, was dem innersten Wesen der Zeit fremd ist. Selbst wo es zu herrschen scheint, ist es nicht freies Produkt der Phantasie; es ist erklügelt; etwas Kaltes, Reflektiertes steckt überall dahinter; es hat nur Gleichniswert für bestimmt fixierbare Gedanken; es ist nur Maske und Einkleidung für moralische Lehrsätze.

Von den vierziger bis in die siebenziger Jahre erstreckt sich Zachariäs Dichtpraxis, und für alle großen und kleinen, ernsten und komischen Heldengedichte dieses Zeitraums ist seine dekorative Kunst typisch geworden. Eine Art von „Poesie", deren Hauptvertreter nicht er war, ist auch bei ihm vorhanden und bisher nicht erwähnt worden: und doch ist sie der allerehrlichste Ausdruck der Zeit: die Fabeldichtung. An sie tritt man nicht mit der Vermutung heran, daß

man etwa eine reiche Domäne der Phantasie finden werde, wie es beim Epos immerhin denkbar war. Es braucht nicht erst bewiesen zu werden, daß diese redenden Tiere und Gegenstände keine märchenhafte Auffassung der Welt bedeuteten, sondern nur verkleidete Menschen waren, deren Handlungen auf eine unterhaltende Weise belehren sollten: so sehr ist uns die „Aesopische Fabel“ für die Verstandespoesie der Aufklärung bezeichnend geworden.

Das Wunderbare ward in Formen geduldet, die nur zeigten, daß man im Grunde nichts von ihm ahnte. Wie stand es bei dieser allgemeinen Verständnislosigkeit für Dichtung um das Märchen insbesondere? Daß man das Volk nicht kannte und deshalb nur Unsinn und Aberglauben in den Brocken von Volksmärchen sah, die man hie und da zu Gesicht bekam, wurde schon erwähnt. Aber gab es denn gar keinen Begriff „Märchen“ in den Schönen Wissenschaften? Wir mögen alle theoretischen Schriften selbst in den achtziger Jahren, wo doch in der Dichtung selbst sich bereits anderes regte, zur Hand nehmen; wir mögen die Ramler, Büsching, Meiners, Sulzer durchlesen [22]): wir suchen vergebens darnach. Man kennt gar keinen Begriff „Märchen“; man braucht die Bezeichnung „Mährchen, Mährlein“ höchstens für „Fabel“. Ein einziger „Versuch über den Unterschied zwischen Fabel und Mährchen“ ist mir bekannt [23]); aber der Verfasser, Ernst Ludwig Daniel Huch, „der Vernunftlehre und Beredsamkeit Professor zu Zerbst“, kommt in seinen 200 Seiten erst auf der 134. aufs Märchen zu sprechen, im übrigen philosophiert er über „Gleichnis“, „Parabel“ und „Fabel“. „Mährchen, oder Erzehlungen, die keinen Knoten haben“, meint er, seien „längst aus dem Reiche der schönen Wissenschaften in die Spinn- oder Ammen-Stuben verbannt.“ — Das ist alles! Man kann daher wohl ohne Einschränkung konstatieren, daß es litterarisch in Deutschland kein Märchen gibt. Nur scherzhaft wird die Bezeichnung „Mährchen“ gebraucht; entweder für satirische Unterhaltungen (= Klatsch), z. B. „Mährchens einer Amme“ [24]), die nichts andres sind als Unterhaltungen zweier Waschweiber über Leipziger gesellschaftliche Zustände; oder als Schutz- und gewissermaßen Entschuldigungstitel für erotische Darstellungen aus der allerwirklichsten Welt. (Z. B. Mährchen für junge Damen;

Wintermährchen, am Camin zu erzählen; Sommermährchen, bey langen Sommertagen zu erzählen.)

Kennt man aber in Deutschland damals litterarisch kein deutsches Märchen, so liest man doch seit Anfang des 18. Jahrhunderts ausländische Märchen in der auch in Deutschland herrschenden französischen Gesellschaftssprache. Aber bald wird mit deutscher Übersetzung dieser fremden Märchen auch der bis dahin herrschende Ausdruck für dieselben: „contes de Fées“ verdeutscht; und es entsteht der Begriff des Feenmärchens, der jene contes und die mit ihnen teilweise verschmolzenen orientalischen Märchen umfaßt, und den Begriff von einem deutschen Märchen völliger noch als bisher in Vergessenheit bringt. Wenn auch nicht gerade von der rationalistischen Doktrin begünstigt, desto mehr aber von dem Unterhaltungsbedürfnis der Gesellschaft getragen, gelangt das fremde Märchen bald zu einer unumschränkten Herrschaft. Das 18. Jahrhundert kennt schließlich gar kein andres Märchen mehr, als das französische und orientalische: und alle Versuche, das heimische Märchen wieder in Geltung zu bringen, haben außer mit der bereits charakterisierten allgemeinen poetischen Verständnislosigkeit mit dieser speziellen litterarischen Tatsache zu rechnen. Das macht es nötig hier näher auf Entstehung und Entwicklung des Feenmärchens einzugehen.

Das Kunstmärchen.

Das Feenmärchen geht in seinem Geburtslande Frankreich von der Volksüberlieferung aus. Es sind alte, ganz national-französisch gefärbte Volksmärchen, die Perrault am Ende des 17. Jahrhunderts zum ersten Male wiedererzählt [25]).

In zwei Punkten unterscheidet sich dies Perraultsche Märchen, dem oft dieselben Stoffe, wie dem deutschen Volksmärchen zugrunde liegen, von diesem [26]).

Einmal inhaltlich, der Volksüberlieferung nach, in dem überwiegenden Anteil, den die Feen an der Handlung haben.

Auf Herkunft und mythologische Bedeutung der Feen bei den romanischen Völkern und ihre Verwandtschaft mit den orientalischen Feen ist hier nicht näher einzugehen [27]). Sie sind jedenfalls in der Überlieferung, im Volksglauben da. Für uns fragt es sich, was ihre Verknüpfung mit den Märchenvorgängen ästhetisch bedeutet.

Vereinzeltes Auftreten von Feen als Repräsentantinnen des Schicksals ist gewiß nichts Außerordentliches; in den „weisen Frauen" des deutschen Märchens haben wir es ja gleichfalls. Aber wenn alle die zarten Übergänge aus dem Treiben und Wünschen des Menschenherzens ins Wunder durch das plötzliche Erscheinen einer Fee zerstört werden, die sehr praktisch und klar ihre Maßregeln ergreift; wenn an

Stelle sich widerstreitender dunkler Gefühlsmächte gleich helle, streitende Feengestalten treten, so ist das — Veräußerlichung.

Als Dornröschen [28]) vom Stich der Spindel in den Zauberschlaf versenkt ist, hat der theatralische Franzose, der seinen äußeren Effekt vor Augen haben will, an solchem stillen Geschehen kein Genüge. Die gute Fee muß auf feurigem Wagen erscheinen und die Maßregeln des Königs begutachten: der hat nämlich seine Tochter in das schönste Zimmer des Palasts tragen und in ein golden und silbernes Bett legen lassen. Damit sie nun, wenn sie dereinst aufwacht, keine Langeweile habe und sich nicht verlassen fühle, berührt die Fee alle Personen des Hofstaates, außer dem Königspaar (das sich davonmacht), mit ihrem Zauberstab, und versenkt sie in tiefen Schlaf. — Alle Poesie, die in dem selbstverständlichen Einschlafen des ganzen Schlosses im deutschen Märchen liegt, geht hier durch die motivierende, praktische Maßregeln ergreifende Fee verloren. Und von solchen Feentaten wimmelt das französische Volksmärchen. Die Fee ist der deus ex machina. Man vergleiche Peau d'âne mit Allerleirauh [29]): hier alles von innen heraus sich entwickelnd; dort nur immer Ratschläge und Führung einer guten Fee, die zufällig der Prinzessin Pate ist; nicht einmal den glücklichen Ausgang läßt sie sich ungestört abwickeln: sie erscheint durch die Decke des Saals, um allen Anwesenden die Geschichte der Prinzessin zu erklären und das pompöse Hochzeitsdiner, nebst den Einladungen dazu, selbst zu arrangieren. — Alle tieferen Beziehungen zur Natur scheint die Fee verdrängt zu haben durch die bequeme Art, wie sie im Haus auf Schritt und Tritt zur Hand ist. Ein ganz merkwürdiges Beispiel dafür ist Cendrillon = Aschenbrödel [30]). Im deutschen Märchen pflanzt das verlassene Mädchen den Haselnußzweig, das Geschenk des Vaters, auf das Grab der Mutter. Aus dem Zweig wird ein Baum, und ein weißes Vöglein, die Seele der Verstorbenen, wirft ihm herab, worum es bittet. Tauben helfen ihm dann die Proben der bösen Stiefmutter bestehen, und entlarven die falschen Bräute, ihre Schwestern, und vollziehen an ihnen sogar das Gericht. Von alledem weiß das französische Märchen nichts. Es fehlt die schöne Hilfe der toten Mutter: Cendrillon erhält die Kleider um zum Ball gehn zu können durch ihre Pate „qui etoit fée"; die macht

aus einem Kürbis vermittelst ihres Zauberstabes eine Karosse, aus Eidechsen Lakaien, und was dergleichen niedliche Dinge mehr sind. Und mit jener tiefen Beziehung vermißt man auch die übrigen erwähnten Momente eines starken Naturverhältnisses. — Der eigentliche Zauber des Märchens wird durch diese Feen trotz ihres überirdischen Charakters oft geradezu zerstört: es ist, als ob aller Verstand und alle Reflexion, bei den Personen des Märchens selbst verpönt, in diese Feen sich geflüchtet habe, die sich nur zusehr als Werkzeuge des obersten „Verstandes" fühlen [31]), der in alles Märchengeschehen hier hineinkonstruiert wird.

Zu diesem bereits im Volksmärchenstoff als eine Wesenseigentümlichkeit des Franzosen vertretenen Verstandeselement kommt bei Perrault speziell ein zweites Moment, das ihn vom deutschen Märchen unterscheidet.

Das ist der Stil.

Denn der ist alles andre als einfach, obgleich der kindlich-naive Ton gesucht und oft getroffen wird [32]). Es herrscht eine Wortfülle, eine Leichtigkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, die dem Ton des Volks fremd ist. Der Vorstellungskreis, auf dem die Schilderung der Hergänge sich aufbaut, ist durch und durch höfisch. Nicht weil Könige, Prinzen und Prinzessinnen die Handelnden sind: das ist auch im deutschen Märchen der Fall: sondern die höfische Etikette, der gute Umgangston bleibt in Handlung und Dialog immer gewahrt. Alle Umgebung der vornehm kostümierten Personen atmet feines Salonparfum. Es herrscht nicht nur hohe Kultur, sondern raffiniertester Luxus; das zeigt sich in der glänzenden Beschreibung von Palästen, Sälen, Möbeln, und kostbaren Geschenken. Ganz naiv kleidet der moderne Erzähler seine Geschichte in das Gesellschaftskleid des Zeitalters Louis' XIV — nichts fällt aus diesem Rahmen heraus. Das entspricht natürlich auch dem Zweck, in erster Linie die Kinder des eignen vornehmen Standes zu unterhalten, entspricht der Widmung des Buchs an eine Prinzessin.

Trotz alledem ist Perraults Tat eine ganz große, und sein sicheres inneres Gefühl für die Volksdichtung erstaunlich. Besser als er es tat, konnten eben zur Zeit des üppigsten verfeinerten Hoflebens Volks-

märchen gar nicht mehr aufgezeichnet werden. Man sieht das am klarsten, wenn man die weitere litterarische Entwicklung der von ihm erneuten Gattung ins Auge faßt[33].

Schon die Gräfin d'Aulnoy steht nicht mehr so fest auf der Basis der Volkstradition; eigne Erfindung ist ihr aus ihrer Romanpraxis zu geläufig, als daß sie die Elemente des Volksmärchens, die sie übernimmt, sonderlich respektieren sollte. Wie ganz anders und selbständig sie übrigens zum Märchen kommt, geht schon daraus hervor, daß in ihrem Roman „Histoire de Hypolite, Comte de Duglas" — bereits vor Perrault ein Feenmärchen vorkommt, das vom russischen Prinzen Adolphe und der Feenprinzessin Félicité (1690), in dem romantische Naturschilderungen und empfindsame Liebesgeschichte den Zusammenhang mit dem sentimentalen Roman der Zeit nicht verleugnen[34]. — Sie ist noch viel höfischer, zierlicher, galanter, gewandter als Perrault, echte Naturtöne werden immer seltener, und wo Volksmärchen bearbeitet werden, ist die echte Grundlage aus der umständlichen, gemachten Erzählung kaum mehr herauszufinden. Das Feenwesen nimmt immer mehr Raum für sich in Anspruch, wenn auch die letzten Konsequenzen noch nicht gezogen sind.

Denn das ist nun der weitere Verlauf, daß der echte Grund volkstümlicher Überlieferung, das eigentlich Märchenhafte, sich mehr und mehr verliert, und nur das Prinzip des Wunderbaren, gehandhabt von den Feen, zurückbleibt[35]. So entsteht bei den Nachfolgerinnen der Aulnoy das typische Französische „Feenmärchen", wie es im ganzen 18. Jahrhundert herrschend bleibt und überall heimisch wird, wohin der Einfluß der französichen Litteratur sich erstreckt.

Das Mittel ist in diesem Märchen zum Zweck geworden. Die Feenmaschinerie, früher nur bei besonderen Gelegenheiten in Gang gesetzt, wird selbst Gegenstand der Darstellung. Ein so komplizierter Ausbau wird ihr zuteil, daß ein Überblick darüber sich gar nicht mehr geben läßt. Bestimmte Kompositionsschemata, die aber ins Unendliche variabel sind, treten ein. Das beliebteste Motiv ist: Gegenüberstellung zweier Feen, einer guten und einer bösen; sie bekämpfen sich mit allen denkbaren Mitteln und brauchen die Menschen nur zu Werkzeugen, ihre Pläne durchzusetzen. Ein anderes Motiv: Erziehung eines Liebes-

paares durch Feen; da bilden denn die ausgesuchtesten Prüfungen desselben den Inhalt. Vor allem aber wird nun das Feenreich organisiert. Bisher wußte man nur von einzelnen Feen. Jetzt treten sie korporativ auf. Sie haben Rang, Titel und Hofbedienungen am „Feenhof". Es giebt eine Feen-Verfassung, Feen-Versammlungen; Jahrbücher der Feen-Geschichte, ja Adreßbücher der Feen! Auch an den Höfen der menschlichen Könige ist ihre Stellung genau fixiert. Sie leiten dort das Kultusministerium, oder ein Mädchenpensionat, wenn es gute Feen sind; die bösen dagegen halten Spielbänke und verderben systematisch den Staat.

So wird eine Feenwelt konstruiert, zu der das Märchenreich mit seinen Königen und Prinzen bloß noch das Vorzimmer ist. Fee ist alles in diesen Geschichten, und das Außerordentliche wird dadurch so zum Gewöhnlichen, daß es jeden Reiz verliert. Man fährt immer mit Schmetterlings-, Schwanen- oder Drachenwagen durch die Luft, und tut Dinge, von denen man von vornherein überzeugt ist, daß sie gelingen; denn jeder Prolet hat seine Fee, die statt seiner denkt und handelt. Die Menschen sind nur noch Schemen, die Feen das Wesentliche, Lebendige. So muß diese maßlose Übertreibung des Feenelements zuletzt sich selbst aufheben und zur tollsten Prosa verkehren. Meist bleiben dann nur langweilige Hofgeschichten übrig, die sich mit einigen politischen oder moralischen Modeanspielungen einen Lebenszweck sichern wollen. Schon Perrault hatte seinem prosaischen Zeitalter Zugeständnisse machen und seine Märchen durch angehängte Moralités, die eine verstandesmäßige Deutung des Märchens in Versen versuchten, als etwas Nützliches legitimieren müssen. So albern solche Deutungen auch ausfielen: das Märchen selbst blieb von Moral und Reflexion verschont. Seine Nachfolger dagegen, denen der rechte Märcheninhalt abhanden gekommen war, suchten durch ausgesprochene Moralpredigt, Zeitsatire und Vernunftlehre dem hohlen flüchtigen Spiel einen Schein von Berechtigung zu geben. Das ist im Verlauf von wenigen Jahrzehnten das Schicksal des Volksmärchens im modernen Frankreich. In dem Deutschland des 19. Jahrhunderts konnte das Wiedererwachen des Volksmärchens eine ganze neue kräftige Litteratur hervorbringen: es siegte über die Zeit. In Frankreich war es um-

gekehrt: da ward es von der Zeit verschlungen. Die schriftstellernden Frauen kriegten es unter die Finger und bald hatten sie nichts mehr in den Händen als seine Haut, die sie geschäftig mit Moral aufbliesen. So kam eine große Anzahl mehr oder weniger hübscher Luftballons zustande.

Immerhin war die eigne romanhafte Erfindung für die äußere Handlung dieser Märchen bald erschöpft. Auch Quellen wie Basile und Strapparola, die man ungeniert ausschrieb, waren bald erledigt, und der erste Reiz der Neuheit vorbei. Die neue Litteraturmode hätte deshalb bald ihr Dasein aufgegeben, wenn sich nicht plötzlich eine neue überreiche Quelle eröffnet hätte.

Wohl ohne eigentliche künstlerische Absicht, nur um genauere Kenntnis von Sitten und Gebräuchen der Morgenländer zu verbreiten[36a]), hatte Galland 1704 die arabische Tausendundeine Nacht aus den Manuskripten der königlichen Bibliothek ins Französische übertragen[36]). Aber die durch Perrault geweckte Freude am Märchen kam dieser Tat zugute: der Erfolg der arabischen Märchen war beispiellos. Le Sage und Petis de la Croix konnten mit ihren weiteren Übersetzungen Persischer Handschriften den Lesehunger der Pariser kaum stillen[37]).

Völlige Neuheit der Szenerie und des Kostüms — noch viel ausschweifendere Phantasie und üppigere Erfindung als in den Feenmärchen — und vor allem: die dominierende Rolle der Geschlechtsliebe, deren orientalisches Temperament etwas anderes war als die empfindsame, schäferlich-galante, vernunftkontrollierte Liebe jener Dichtungen — das alles vereinigte sich, das morgenländische Märchen zur Lieblingslektüre der Franzosen zu machen, die sich der üppigen Phantasiewelt einer Verfallszeit innerlich verwandter fühlen mußten[38]) als den primitiven Vorstellungen des eignen Volksmärchens. Die letzten Spuren nationaler Stoffe wurden aus dem bisherigen Feenmärchen verdrängt; es mußte seine Allgemeinheit und Unbestimmtheit aufgeben, sich im Morgenland ansiedeln und neue Lebenskraft aus diesem fruchtbaren Boden saugen[39]).

Gueullette war der erste, der im orientalischen Kostüm frei dichtete und alle möglichen Elemente zu contes tartares, mogols, chinois usw. verarbeitete [40]). Caylus und Hamilton vereinigten dann ersichtlicher in ernster oder ironischer Erzählung die französische Feenwelt mit der morgenländischen [41]).

Das arabische Märchen aber macht seinerseits denselben Prozeß durch, den das französische bereits hinter sich hatte: der echte Inhalt der Überlieferung verflüchtigt sich, es bleibt ein konventionelles Kostüm; Feen- und Schutzgeister übernehmen die Handlung; die Abenteuer häufen sich und suchen durch Neuheit und Ungereimtheit zu verblüffen, wie die Namen der Helden, die sie vollführen. Eine moralische Lehrabsicht schmuggelt sich ein, Zeitanspielungen machen sich breit [42]).

Alte Feenmärchen werden orientalisch frisiert, orientalische Märchen mit Motiven alter französischer Märchen garniert. So hat schließlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts das französische Kunstmärchen einen aus orientalischen und einheimischen Elementen bunt gemischten Charakter [43]). Zuletzt hat die kritiklos verschlungene Modedichtung einen solchen Aberwitz gezeitigt, daß sie parodiert und in einer besondern Märchensatire veralbert wird. Neben Hamilton, der noch eine gewisse Freude an dem genre hat und oft gegen seinen Willen ernst und märchenhaft wird, ist Crébillon [44]) als solcher Satiriker zu nennen, der hauptsächlich das orientalische Märchen mit glänzendem Erfolge lächerlich macht. Trotzdem hört man nicht auf es zu lesen: ja in den achtziger Jahren tritt noch einmal eine Hochflut dieser Litteratur ein [45]).

Will man den Einfluß des französischen Feenmärchens in Deutschland feststellen, so wird man sich anfangs wundern, wie verhältnismäßig wenig Übersetzungen da sind, während man nach anderen Zeugnissen eine reiche Litteratur auf diesem Gebiet erwarten sollte. Das klärt sich auf, wenn man im Auge behält, daß Sprache und Litteratur der höheren Stände, für die allein es geschrieben wurde, französisch war; daß man es im Original las und keine Übersetzungen brauchte. So kennt man auch die deutsche Bezeichnung „Feenmährchen, Feen-

mä(h)rgen“ erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, Gottsched z. B. spricht nur von den „contes de Fées“[46]).

Früher als dem eigentlich französischen Märchen begegnen wir dem orientalischen in deutscher Übersetzung; denn es bot dem damaligen Menschen kein bloßes Unterhaltungsinteresse: es brachte Anschauung von einer fremden Kultur, und man lernte ja doch so gern. Es ward deshalb zu einer pädagogischen Wirkung auf breitere Massen, die kein Französisch verstanden, von den betriebsamen Aufklärern ausersehen: wie herrlich konnte man dabei in Einleitung oder Anmerkung von seinem hohen Vernunftstandpunkt auf diese „Mährgen“ herabsehen, die nur „Ausgeburten einer mohamedanischen Irrlehre“ schienen und an denen man sich getrost „ergetzen“ konnte, ohne in Gefahr zu kommen solches verrücktes Zeug zu „glauben“.

Schon 1727 wurden Gueullettes nachgeahmte Märchen „Begebenheiten des Mandarinen Fum Hoam“ übersetzt. Da sie die Erlebnisse einer Jahrhunderte hindurch wandernden Seele darstellten, boten sie eine willkommene Illustration eines „chinesischen“ Aberglaubens. Desselben Franzosen „Tausend und eine Viertelstunde“ wurde mit Le Sages „Tausend und ein Tag“ zusammen von August Bohse (Talander) übersetzt (1730), der auch den Deutschen die erste „Tausend und eine Nacht“ (1730) schenkte[47]).

Sehr lustig ist die Übertragung der „histoire des trois fils d'Hali Bassa ...“ zu lesen, die mit dem Nebentitel „Die bezauberten Kinder“ 1749 erschien[48]). Schon in der Einleitung werden starke Zweifel geäußert, ob die Geschichte wahr sei. Ungemein charakteristisch sind aber besonders die Anmerkungen des wohlmeinenden Übersetzers. „Wunders genug, daß Sack-Uhren mit einander reden und so geschwinde davonlauffen oder -kollern können. Ob und wie das möglich? überlassen wir denjenigen zu untersuchen, die etwas leichtgläubiger als wir sind.“ Oder: „Dieses (ein wandelnder Kochtopf) ist ebenso wunderbar, oder besser zu sagen fabelhafft, als die kurtz vorher erzehlte Begebenheit mit denen Sack-Uhren.“ „Wunderbar genug, daß ein abgehauener Kopf noch reden und vermittelst eines blossen Räucherkertzleins, wenn es auch ein magisches oder zau-

brisches wäre, wieder mit einem fremden Leib vereinigt werden kann ... darzu gehört ein starker Glaube, sich dergleichen einreden zu lassen." Drastischer kann sich wohl die Naivität der Unpoesie kaum geben. — Keine morgenländischen Märchen, sondern Erzählungen aus griechischen Abenteuerromanen enthalten die „Orientalische Geschichte" von 1753. Trotzdem erscheinen sie 1766 als „Anmuthige morgenländische Geschichte" mit einer echten orientalischen Reisebeschreibung und Kulturschilderung zusammengebunden: man sieht, worauf es ankam: nicht die Dichtung, sondern Sitten und Bräuche des Orients kennen zu lernen, und hier und da die trockne Lektüre durch ein gleichgültiges „Produkt der Einbildungskraft" zu würzen.

Überhapt tritt der Phantasiereiz des orientalischen Märchens in Deutschland nie so recht hervor: vergebens sucht man den Enthusiasmus, mit dem die Franzosen die echten contes orientaux aufnahmen. Der Hauptgrund liegt wohl in den schlechten, hölzernen Übersetzungen, die von Schwung und Feuer nichts mehr verraten. So begnügt man sich ebensogern mit unechten morgenländischen Geschichten, die nur Einkleidungen moralischer Prinzipien sind. Dieserart sind vor allem die Märchen, die in den verschiedenen Zeitschriften enthalten sind: Der „Abendzeitvertreib in verschiedenen Erzehlungen" (1756—1762) bringt solche im 3. Teil, wie „Der bestrafte Undankbare, eine morgenländische Erzehlung", „Die verderblichen Wirkungen der Staatskunst, eine morgenländische Erzehlung", — oder die „Landbibliothek" setzt ihren Lesern den „Almoran und Hamet" vor, eine Tugend- und Lasterpredigt langweiligster Art, bei der das ursprüngliche Märchenmotiv ganz in den Hintergrund tritt (1763). — Morgenländische Weisheit dieser Art lehren „Horams, des Sohnes Asmars, anmuthige Unterweisungen in den Erzählungen der Schutzgeister" (1765) und die „Morgenländischen Erzählungen aus dem Französischen von J. R. F." (1766).

In den nächsten Jahren folgen nun wieder mehr Übersetzungen von Märchen, die nicht bloß moralisch belehren wollen. Die Villeneuve, Hamilton und Caylus werden den Deutschen bekannt gemacht.

Eine neue Übersetzungslitteratur beginnt mit J. H. Voß's Tau-

send und einer Nacht-Übertragung (1781). Sie findet ihren vorläufigen Abschluß in dem 2. 5. 6. 7. 8. und 11. Bande der „Blauen Bibliothek aller Nationen“, die Bertuch von 1790 ab herausgibt. Die späteren zahlreichen Übersetzungen anzuführen, ist hier nicht nötig. Es soll nur noch festgestellt werden, daß bis ins 19. Jahrhundert hinein ihre Linie im Aufsteigen ist, bis dann nach und nach das Modische, Unechte wegfällt und außer der echten Tausend und eine Nacht wenig auf die Dauer seinen Platz neben dem wiedererstehenden deutschen Märchen bewahrt.

Den Übergang zu ganz freier dichterischer Auffassung des morgenländischen Märchens bilden die Bearbeitungen für Kinder, die eine bewußte Auswahl und eine persönlichere Erzählungsweise zeigen. Schummels Kinderspiele und Gespräche (1776) bieten das erste Beispiel dieser Art. Seine Wiedergabe der Geschichte von Ali Cogia aus Tausend und einer Nacht zeichnet sich durch Frische und Unmittelbarkeit aus. Der kindliche Ton wird mit Geschick dadurch erreicht, daß ein Knabe seinem Großvater die Geschichte erzählt und ganz bei seiner kräftigen naiv-teilnehmenden Ausdrucksweise bleibt. Allerdings ist der Stoff aus pädagogischen Gründen so gewählt, daß weniger die Phantasie, als der Scharfsinn und das moralische Gefühl an einer rechtlich tüchtigen Handlung sich erbauen soll. Auf Schummels auch in andrer Beziehung so wichtiges Vorgehen bezieht sich in den von ihm angeregten Feenmährchen für Kinder (1780) die 8. Erzählung vom Kaufmann und dem Geist, die aus Tausend und einer Nacht genommen ist, während die übrigen Märchen echtfranzösischen Ursprungs sind und deshalb besser an anderer Stelle besprochen werden. Die erste umfangreichere Sammlung unter jenem Gesichtspunkt ist die von Herder und Liebeskind 1786—1800 veranstaltete. Es sind die bekannten „Palmblätter. Erlesene morgenländische Erzählungen für die Jugend“. Die Auswahl dieser Märchen, und die Begründung, die Herder in der Vorrede ihrer pädagogischen Wirkung angedeihen läßt, zeigt einen echten, wenn auch edeln Aufklärungsstandpunkt; immerhin unterscheidet sie sich vorteilhaft von der absoluten Nüchternheit und Verständnislosigkeit, die die sonstige Aufnahme orientalischer Märchen auszeichnete.

Eine ganz freie dichterische Auffassung steht neben den eigentlichen Übersetzungen und Bearbeitungen.

Zunächst werden Stoffe bekannter orientalischer Märchen zur eleganten, spielenden Verserzählung verwendet. Als ihr Hauptvertreter erscheint Wieland [50]), dessen „Wintermärchen" (1776), „Hann und Gulphene" und „Schach Lolo" trotz der wesentlich ironisch-witzigen Behandlung hie und da echte Märchenzüge aufweisen [51]). Abgestreift wird das eigentlich Märchenhafte in dem ebenfalls von Wieland inaugurierten Gebrauch morgenländischen Kostüms für den philosophischen Lehrroman [52]). Eine dritte Form findet Wieland endlich in der glatten feinen Prosaerzählung, die mit Ironie und Witz, mit Anspielung und Galanterie gespickt ist. Sie ist als letzte und (für ihn) höchste Stufe seiner Märchenauffassung im „Dschinnistan" (1786—1789) vertreten. Trotz des orientalischen Namens dieser Sammlung ist das Morgenländische hier nur noch dekoratives Element. Echte orientalische Stoffe kommen gar nicht vor, die Hauptrolle spielen (neben eigentlichen Feenmärchen) Produkte jener bereits in Frankreich entstehenden Mischgattung zwischen Morgenländischem und Französischem. Als eigentlichen deutschen Kunstmärchentypus jener Zeit wird man dieses Wielandsche Märchen daher besser in die Entwicklung des Feenmärchens einreihen, wo dann ausführlicher auf dasselbe eingegangen werden soll. Hier hat es insofern noch einen Platz, als es sich mit dem Prinzip des erwähnten philosophisch-orientalischen Romans zu einer Mittelgattung von Märchen und Roman in Anton Walls orientalischen Erzählungen vereinigt. In seinen Bagatellen (1786—1787) ist erst nur morgenländische Einkleidung abstrakter Gedanken und Moralsätze vertreten. Später wird er farbiger, lebensvoller, und märchenhafter, wenn auch der didaktische Zug nie ganz fehlt. Seine Amathonte (1799) ist noch jetzt genießbar [53]); aber gerade an ihr wird die Luftigkeit des „persischen" Kostüms deutlich. Von Sitten und Anschauungen des Morgenlandes ist wenig mehr fühlbar: sie werden nur obenhin gestreift; das Ganze ist eine erträumte Idealwelt des besten liebenswürdigsten Deutschen, den man sich denken kann. Mit persönlichen und nationalen, optimistischen Ideen (von „Arbeit und Rhythmus") wird die leere ehemals orientalische

Kunstform angefüllt; aber für die Feigheit, für die künstlerische Hilflosigkeit der Zeit ist gerade diese Flucht in eine ideale Ferne und Fremde bezeichnend: dort kann man das Wunder spielen lassen, das man im eignen Dasein, in deutschen volksmäßigen Bildern nicht zu gestalten wagt. Ein Gegenstück zu dieser Gattung bildet dem Inhalt nach das frivole Märchen, doch ist das Stilprinzip das gleiche: romanhaft ausgesponnene Handlung mit Märchenelementen; in „idealer" morgenländischer Ferne zeigt sich, statt optimistischer Besserungsidee, harte Kritik an den sozialen Zuständen der Zeit — und der Welt; Kirche und Staat werden aufs kühnste verspottet, vor allem aber feiert man in dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten — einer korrupten Moral der Heimat zum Trotz — Orgien der Sinnlichkeit; ein Kultus der Lust am Fleisch hebt an, der weit über Wieland hinausgeht, aber innerlich sittlicher, weil elementarer ist. Man spürt in diesen Märchen, wie hauptsächlich Klinger [54]) sie vertritt, etwas Neues, Lebensvolles. Der Sturm und Drang gewinnt sogar dies Märchen der Bühne: Klingers Derwisch [55]) ist trotz aller Tendenz mit seinen kühnen Märchenvorgängen auf dem Theater ganz erstaunlich. Man merkt, daß hier die Aufklärung formal-dichterisch überwunden ist, wenn man sich auch inhaltlich noch mit ihr auseinandersetzt. So mußte also das hübsche Gehege, was die Verstandespoesie des Zeitalters für die böse Phantasie als einen ungefährlichen Tummelplatz im orientalischen Märchen errichtet hatte, zuletzt zum Schlachtfeld werden, auf dem ihr eigenstes Wesen befehdet ward.

Getrennt vom orientalischen Märchen will das eigentliche Feenmärchen in seiner Entwicklung in Deutschland betrachtet sein. Es empfahl sich nicht von vornherein, wie jenes, durch ein „nützliches" Kulturinteresse. Noch Gottsched will wenig von ihm wissen: „Die Contes des Fées dienen ja nur zum Spotte und Zeitvertreibe müßiger Dirnen und witzarmer Stutzer: führen aber auch nicht die geringste Wahrscheinlichkeit bey sich", bemerkt er in seiner Critischen Dichtkunst [56]). Wenn aber ein schöner allegorischer Sinn hinter ihnen stecke, seien sie gerade nicht zu verwerfen [57]). Für den echten Aufklärungsphilister blieb

dieser Standpunkt maßgebend. Im Grunde war ihm wohl eine Gattung der „Einbildungskraft" verhaßt, er ließ sich aber doch ganz gern „spielend belehren", wie es immer wieder heißt, da die sichtbar übertreibende und ironisierende Schreibart der Franzosen vor einem Glauben ans Wunderbare, wie er im deutschen Volksmärchen gefährlich drohte, sicherstellte.

Übersetzungen finden sich erst in den fünfziger und sechziger Jahren, wo man sich Mühe gibt, die französische Kultur der Gebildeten auch breiteren bürgerlichen Massen durch große Übersetzungsfolgen aus dem Französischen beizubringen. So in „Sammlung kleiner Romane und Erzählungen", „Abendzeitvertreib", „Abendstunden", „Neue Abendstunden", „Landbibliothek" usw. Berücksichtigt sind dabei in erster Linie die zeitlich nahestehenden Märchen des Caylus und Hamilton. Die „Mährchens einer Amme", die Grimm für erste Übersetzungen aus dem Französischen hält, sind keine Märchen (wie schon oben festgestellt wurde, S. 13). — Neben der „Jungen Americanerinn" der Villeneuve (1765) ist als erste große Sammlung französischer Feenmärchen das „Cabinet der Feen" zu nennen (Nürnberg 1763—1766. IX)[58]. Was nicht fehlen darf, ist natürlich: eine moralische Schutzschrift[59]. „Die Verfasser ... zeigen", heißt es da, „den Weg zur Tugend und Glückseligkeit, ob es gleich scheint, als trieben sie nichts als Kleinigkeiten, wie in der That Feen-Mährchen sind; und sie wissen gleichsam aus unsrer Schwachheit selbst eine Stärke zu ziehen, indem sie dasjenige nutzbar machen, was nur ergetzlich zu seyn scheinet." Neben erfundenen Moralitäten, die ins Feenkostüm gekleidet sind, und den stolzen Titel tragen „kein blosses Mährchen" — ja sogar mit einem Index versehen sind[60]), der die allegorischen Personen erklärt —, finden sich die Märchen der Aulnoy (sämtlich), Auneuil, de la Force, Levesque, (ohne Nennung der Namen) und unbekannter Autoren vertreten[58]). Zum Teil wird die Rahmenerzählung, selbst wenn sie ein größrer Roman ist, einfach mit übersetzt (z. B. „Ponce de Leon", „Gentilhomme bourgeois"), ein Zeichen für die Wahllosigkeit der Übersetzung. Die Übersetzung selbst ist unbeholfen und wörtlich. Verdeutschungen der Namen, so häßlich sie oft ausfallen, haben für die späteren Wiedererzählungen der Stoffe ihre Gültigkeit behalten[61]). So-

gar in ein Volksbuch: „Historie des pommerschen Fräuleins Kunigunde“ [62]) sind die Namen der sieben Diener des Märchens „Bellebelle, ou le chevalier Fortuné“ (d'Aulnoy): Marksbein, Vogelschnell, Scharfschütz, Feinohr, Saufaus, Vielfraß, Blasius übergegangen. — Im übrigen nun ist der Charakter der Sammlung ganz höfisch, ganz Rokokostüm. Man braucht nur die unbeholfnen zahlreichen „Kupfer“ anzusehen: Herrliche dekorative Parklandschaften, gestutzte Hecken, lange Alleen als Hintergrund; Herren mit Hut und Degen, Damen mit Fächer und Schleppe als Genien und Feen, selbst wenn sie vom Himmel herab auf Wolken erscheinen oder auf Drachenwagen spazieren fahren. Die zierlichen Rokokorähmchen um diese Bilder vollenden den Eindruck: alles guter Ton, Kostüm, Kultur: von Märchenhaftigkeit, Natur und Poesie rein nichts. Daher hat auch nur das höfische Feenmärchen, wie es die französischen Damen ausgebildet, Zutritt erhalten — Perrault und seine Volksmärchen suchen wir vergebens. — Die „Neuen Feen- und Geister-Mährchen von Verfassern der Abendstunden“ [63]) (1768) bilden zu dem Feen-Cabinet eine weitere Ergänzung, insofern das dort Gebotene in den hier übersetzten Märchen, was Feen-Unsinn betrifft, noch weit übertrumpft wird: es ist die schon halb ironische Feenorganisation, mit der Caylus das Geschmacklose auf die Spitze treibt. Hier versteht man einmal das Urteil der ADB. über diese hohlen Erfindungen: „Zwey und zwanzig Bogen Unsinn.“ [64]) Bald naht jedoch eine Wendung zum Besseren. Der vergessene Perrault erscheint in deutscher Übersetzung (1770) [65]); zehn Jahre später erfährt er eine Auswahl, genannt: „Einige Feenmährchen für Kinder.“ [66]) Der Verfasser dieser Sammlung ist durch Schummels Beispiel ermutigt worden, und tritt zum ersten Male für das Märchen überhaupt energisch ein. Er wendet sich vor allem gegen die Behauptung, daß Märchen den Geschmack verdürben, der Einbildungskraft der Kinder eine falsche Richtung gäben und sie mit abenteuerlichen und verkehrten Ideen ausfüllten. Er kennt kein kräftigeres Mittel auf Kopf und Herz der Kinder zu wirken, und sagt ganz kühn: „wären sie nichts als Unterhaltung, warum nicht?!“ — setzt allerdings leider gleich dazu: „Aber gewiß, sie können mehr sein als bloße Unterhaltung, und sie

sind mehr! Wieviel nützliche Kenntnisse lassen sich nicht durch sie beibringen!" usw. Bleibt er so auch in dem Nützlichkeitsprinzip der Zeit befangen, so tut er doch einen glücklichen Griff in der Auswahl: er läßt die eigentliche Feenmode bei Seite, nur vier in Feengewand gekleidete Moralitäten [67]) treffen wir bei ihm unter dreizehn Märchen. Außer Perrault bringt er die einfacheren Märchen der Aulnoy, die noch am meisten guten Grund haben: und zwar läßt er alle höfischen Scherze, alle Anspielungen und ausführlichen Luxusschilderungen weg, zieht stark zusammen, und schafft damit relativ einen Kindermärchenstil, der sich von der galanten Albernheit der üblichen Sammlungen vorteilhaft abhebt. Sämtliche Märchen Perraults bringt dann zum zweiten Male — wieder zehn Jahre später, Bertuchs „Blaue Bibliothek aller Nationen" [68]), die von eigentlichen Feenmärchen außerdem die der Aulnoy, Lintôt, die des Rousseau und Preschac umfaßt. Als reinstes und naivstes Märchen wird das Perraultsche hier bewußt an die Spitze gestellt und mit einer ausführlichen Einleitung über seine Entstehung versehen [69]). Wie ein solches Vorgehen von den echten Aufklärern auch damals noch aufgenommen wurde, zeigt die Rezension [70]) in der ADB.

Während so innerhalb der eigentlichen Übersetzungslitteratur des Feenmärchens ein Fortschreiten zum Einfachern, Gesündern, Volksmäßigern zu konstatieren ist, macht sich in der freieren Dichtung, zu der das französische Märchen bloß Anstoß und Vorbild gab, eher der umgekehrte Prozeß bemerkbar.

Die reiche Erfindung, die in den Feenmärchen vor Augen lag, mußte zuerst rein stofflich auf die deutsche Dichtung wirken. Man entlieh dem Märchen originelle Motive der Verwandlung, wie man sie in der Metamorphosendichtung der Zeit brauchte; die Verwendung war äußerlich genug: über die allegorische Einkleidung einer Lehrabsicht kam man nicht hinaus [71]). Auch für die freiere poetische Ausgestaltung des religiösen Epos, wie es der junge Wieland im Sinne Bodmers pflegte, war das Vorbild des französischen Märchens wichtig; so entstand die märchenhafte Episode vom Riesen und bezauberten Vogel im „geprüften Abraham", wo zum ersten Male eine romantisch-zauberhafte Gefühlsbestimmung durch das Wunderbare angestrebt war [72]).

Aber nicht nur einzelne Motive und Anregungen wurden wirksam [73]): Rabener z. B. brachte im „Märgen vom ersten Aprile" bereits die ganze ausgebildete Form des Feenmärchens nach genauem französischem Rezept, wenn auch wieder nicht als Selbstzweck, sondern zur Einkleidung einer harmlosen Zeitsatire [74]). Zur Satire auf das Feenmärchen selbst wurde die neue Form — noch bevor sie in Deutschland eigentlich ernsthaft angewendet worden war — durch Wieland geprägt, denselben, der im religiösen Epos das Märchen einzuführen versucht hatte, als er noch mit Ernst und Hingebung die moralischen Märchen der Aulnoy las. Er war jetzt plötzlich zum Feind aller Wunder und Tugenden — und auch aller Einfalt geworden. Er folgte Crébillon und schrieb das satirische Märchen vom Prinzen Biribinker; alle Feenelemente sind in ihm versammelt, aber nur um komische Wirkungen zu erzielen; denn es wird dem Helden des größeren Romans, in den es eingeschoben ist, Don Sylvio von Rosalva erzählt, der sich durch die Lektüre von Feenmärchen so verwirrt hat, daß er in allen Dingen nur Zaubereien, in allen Menschen nur Genien oder Feen sieht; es soll ihn von dieser Narrheit heilen, in dem es allen Feenunsinn aufs tollste überbietet und den naiven Glauben an diese Dinge so ad absurdum führt [75]). Aber trotz der ganz ironischen Absicht und der offenbaren Polemik gegen alle Feerei zeigt sich an manchen Stellen doch schon wieder die innere Neigung Wielands zu diesem Wunderapparat: wenn er auch nur mit ihm spielt, so bietet ihm doch gerade seine zügellose Freiheit die Möglichkeit zu pikanten und üppigen Situationen, in denen das eigentlich Positive auch im Biribinker zum Ausdruck kommt. In der Folgezeit bewährt sich die Wahlverwandtschaft Wielands mit dem Feenwesen: es bleibt sein eigentliches, ganz entsprechendes Reich, in dem sein Talent sich am sichersten bewegt. In einigen größeren Epen hat er seine Feenromantik ausgebildet, die allerdings mit dem französischen Märchen nur noch die allgemeinsten Voraussetzungen gemein hat.

Im Idris zeigt er zum ersten Male, wie man mit Grazie im Feenreich spielen kann:

> (5) „Durch ein verwickeltes Gewinde
> Von Feeren und Wundern fortgeführt,

Sey, wer dich liest, besorgt, wie er heraus sich finde,
Und nahe stets dem Ziel, — indem er es verliert.
Er fühle, daß Natur sogar in Mährchen rührt,
Und daß Geschmack und Witz mit allem sich verbinde.
Er folge sonder Zwang, wohin die Phantasie
Ihn führt, lächl' oft, und gähn' ist's möglich nie.
(6) Verbirg ihm stets die unwillkommnen Züge
Der strafenden Satir' in schlaue Tändeley;
Man lese dich, man suche nichts dabey,
Als wie man angenehm sich um die Zeit betrüge,
Und finde still beschämt, daß deine Schilderey
Nicht halb soviel als die Erfindung lüge.
Ergetzen ist der Musen erste Pflicht,
Doch spielend geben sie den besten Unterricht." [76])

Auch im neuen Amadis bleibt der Dichter diesem Prinzip treu. Feerei und Abenteuerstimmung liegen über dem Ganzen, Witz und Laune bewegen sich in größter Ausgelassenheit. Nur der Schlußgedanke berührt eine ernstere Saite: Wahre Liebe vollbringt die Entzauberung der Häßlichkeit in Schönheit: es ist ein ernsthaft verwendetes Motiv aus einem Perraultschen Märchen [77]). Sonst macht sich oft Ironie gegen das Märchen geltend, z. B. als dem kranken Amadis das Märchen vom goldnen Hahn erzählt wird. Zu seiner Genugtuung wird die Erzählung unterbrochen:

„Und Amadis athmet, gefühllos für den Verlust
Der blauen Bibliothek, von neuem aus freier Brust."

Später gewinnt dann Wieland den Übergang zur Prosaerzählung des Märchens. In seinem Dschinnistan [78]) schafft er den Typus des damaligen Kunstmärchens. Ganz von seiner ursprünglichen Funktion losgelöst, wird, wie schon erwähnt, das Orientalische Element zur bloßen Dekoration herangezogen. Es wird mit dem französisch-feenhaften gänzlich vermischt, ja mit keltischen Traditionen, mit Druidenmysterien und egytischer Geheimlehre zu einem allgemeinen über allem Realen und Historischen schwebenden phantastischen Vorstellungsbereich erhöht. Die verschiedenen Stoffelemente (aus Pajon, Le Sage, d'Aulnoy, Fagnan, Hamilton, Caylus, u. a.) werden durch eine strenge Formeneinheit zusammengehalten. Denn die Form wird eben zur Hauptsache; es macht keinen Unterschied mehr, ob jene fremden Ele-

mente oder Wielands und Liebeskinds eigne Erfindungen zugrunde liegen: alles ist in eine „korrekte, klassische, polierte Schreibart" gekleidet. „Menschenkenntnis, Kritik, Satire, Witz, feine Allegorie", das ist das Wesentliche — und das kann an jedem Stoff erreicht werden. Den Zweck dieses Kunstmärchens setzt Wieland in „eine angenehme Gemütserholung beschäftigter und eine unschuldige Zeitverkürzung müßiger Personen". Von dieser Einschätzung des Märchens zu bloßer Unterhaltung im feinsten Luxus-Verstande [79]) kommt Wieland auch später nicht mehr ab, als er im Hexameron von Rosenhain [80]) (1805) eine Definition des Märchens gibt. Trotz des Vergleichs mit dem Traum, der der romantischen Zeitströmung angepaßt ist, besagen seine dortigen Äußerungen ebensowenig Neues, wie die eingestreuten Märchen eigner Erfindung selbst [81]).

Die Typen dichterischer Behandlung des Märchens, die Wieland in seinen Epischen Gedichten, in seinen kleinen Verserzählungen, in seiner Prosaform aufgestellt hatte, fassen alles in sich, was als Märchen damals auf Kunstform Anspruch macht. Mit einem leisen Abglanz von romantischem Rittergeist wurden große Feenepen in Art des Amadis gedichtet [82]); in Art der morgenländischen Verserzählungen auch Feenmärchen versifiziert [83]); und die polierte Schreibart, die an den Märchen des Dschinnistan bewundert wurde, veranlaßte mit dem an sich gleichgültigen Märchenstoff weitere Formen-experimente [84]). Bis ins 19. Jahrhundert hinein pflanzt sich dies Wielandsche Prinzip der Märchenauffassung fort; und Leute wie Weißer [85]) brachten es fertig, die Märchen der Aulnoy Stück für Stück in kleinen eleganten und witzigen Romanen jener Manier zu bearbeiten, und gegen die neue romantische Märchenauffassung in ihnen zu polemisieren, als die Mutter dieser Mißgeburten, die Aufklärung, schon längst zu Grabe getragen war [86]).

Denn nur der Aufklärung hatten die Formen des orientalischen und französischen Feenmärchens gedient. Obgleich sie sich „Märchen" nannten, hatten sie nicht einer Befreiung des Gefühls, einer Wiederherstellung der unterdrückten Seelenkräfte gedient. Durch ihre innere Fremdheit für das deutsche Wesen hatten sie eine ungefährliche Möglichkeit bedeutet, die doch einmal vorhandene Phantasie zu beschäftigen.

Sie dienten einem niedrigen Unterhaltungsbedürfnis: damit zollten sie dem einen Götzen der Zeitlitteratur „Belustigung des Verstandes und Witzes“ ihren Tribut; und sie lehrten Moral — das Feenmärchen den Kindern, der orientalische Roman den denkenden Männern: damit hatten sie die andere Forderung des Zeitgeistes erfüllt.

Ein der Dichtung fremdes Prinzip in fremdem Gewande: das war das Märchen des 18. Jahrhunderts.

Das Volksmärchen.

Es schien nicht, als ob gegen die Herrschaft einer Verstandes-„Poesie“, die das Wunderbare verpönte und als Märchen bloß ein ausländisches witziges Salonprodukt pflegte, die Volksdichtung je wieder zu litterarischer Anerkennung sich würde emporringen können. Und wirklich mußte die ganze Aufklärung, nachdem sie durch den Sturm und Drang ins Wanken gebracht worden war, erst von der Romantik über den Haufen gerannt werden, ehe eine Auffassung der alten Märchen als Dichtung, ja als höchste Dichtung, wieder möglich wurde. Ist aber das ganze übrige 18. Jahrhundert hindurch eine ästhetische Betrachtung des Märchens unmöglich, so macht doch eine stoffliche Beschäftigung mit ihm von leisesten Anfängen an sich mehr und mehr bemerkbar, und immer stärker tritt dabei — trotz aller vorgehängten Theorie — ein Instinkt für das Wesentliche zutage.

Dieser allmähliche Prozeß eines sich Wiederbefassens mit dem Volksmärchen und mit Volksdichtung überhaupt, soll im folgenden veranschaulicht werden.

Es braucht kaum betont zu werden, daß im wirklichen Volk das Märchen auch in jener Zeit als etwas Selbstverständliches mündlich fortgepflanzt wurde. Man ließ sich durch die Aufklärungsversuche der Gebildeten in seiner Freude an der alten Dichtung nicht irre

machen. Eine gedruckte Litteratur sogar gab es, die von den zünftigen Schönwissenschaften so wenig wußte, wie diese von ihr: auf den Jahrmärkten und Kirchweihen bot man noch immer die kleinen schlichtgedruckten Hefte, die „Volksbücher" feil, die von der schönen Melusine, von den Heymonskindern, von der heiligen Genoveva erzählten, und die gekauft und gelesen worden waren, soweit die ältesten Leute zurückdenken konnten. Auch neue Stoffe wurden dieser alten erprobten Litteratur zugeführt. Eigentliche Märchen, die sonst nur erzählt wurden, fanden Aufnahme in populären Schwankbüchern, wie sie z. B. in Schwäbisch-Hall erschienen [1]). An denselben Kreis von Lesern wendeten sich auch phantastische Fortsetzungen der alten Volksbücher [2]) und volkstümliche „Unterredungen vom Reiche der Geister" [3]), die aller Aufklärung zum Trotz die Organe für das Übersinnliche in jenen noch unverbildeten Menschen nährten. Und jene Volksfeste, die für die Verbreitung der gedruckten Volkslitteratur so wichtig waren, ließen auch das gesprochene Wort zu seinem Rechte kommen: die Ballade, die der Bänkelsänger vortrug, das „Spiel von Doktor Fausten", das der Puppenspieler agierte, hielt da die Gemütskräfte der Zuhörer und Zuschauer im Bann.

Daß solche Art von Kunst den „Pöbel" unterhielt, war für die exklusiven Herren Schreibtischpoeten Grund genug darauf zu schimpfen, wenn sie es überhaupt der Mühe für wert hielten, davon Notiz zu nehmen. Gottsched, der mit seiner Verbannung des Hanswurst den Anfang damit gemacht hatte, das wahre Volk aus den Theatern zu vertreiben (was in unseren Zeiten nun völlig geglückt ist), glaubte seine Bemühungen von Erfolg gekrönt, wenn er in seiner Critischen Dichtkunst [4]) konstatierte: „Das Mährchen von D. Fausten hat lange genug den Pöbel belustiget: und man hat ziemlicher maßen aufgehört, solche Alfanzereyen gerne anzusehen." Wie wenig er damit recht hatte, zeigt, daß er zwanzig Jahre später [5]) sein Verdikt über die Volksdichtung wiederholen mußte: „Daher (von dem ‚Mißbrauch des Wunderbaren') kommen die seltsamen Erzählungen in den alten Ritterbüchern, vom Roland, dem Ritter Siegfried, den 4 Haymonskindern usw., imgleichen die Zaubereyen und Teufeleyen des Tasso und Ariosts ... daher kommen die abgeschmackten theatralischen Hexe-

reyen, die Teufel, Gespenster und Kobolde eines Schakespears und andrer seiner Affen. ... Eine Zeit lang hat der Pöbel diese Dinge mit offenen Mäulern bewundert: und D. Faust war sein bestes Schauspiel; weil er nicht nur viel zauberte und Teufel bannete, sondern endlich selbst vom Satan geholet, und durch die Luft geführet ward. Allein die Vernunft hat auch dem gemeinen Volke, wenigstens unter den Protestanten, die Augen aufgethan."

Fast noch lächerlicher als solche bedingungslose Abweisung mußte der damaligen Litteratur eine gnädige Herablassung zum Volk geraten. Der gute Wille eines Mannes wie Gleim ist immerhin zu respektieren. Seine Kriegslieder eines preußischen Grenadiers zeigten, daß es auch unter den „Poeten" Leute gab, die mit den Ungebildeten zu fühlen vermochten, wenn es eine große gemeinsame Sache galt. Aber schon wie steif und zopfig, wie unvolksmäßig geriet dieser sein Grenadier. Und nun vollends: wie niedrig und einseitig war die Anschauung von Volksdichtung, die in seinen komischen Romanzen sich kundgab. Wohl hielt er sich an den Bänkelsängerton, aber nur wie er in einem völlig verbildeten Geist widerhallen konnte. Er hörte nur das Groteske, scheinbar Übertriebene heraus, und das mußte er komisch finden; wie konnte er wissen, daß es seelische Gewalten gab, die zum Ausdruck drängten, unbekümmert, ob die Form glatt und rein ausfiel oder nicht; wie konnte er das wissen, der gemütlich hinter seinem Schreibtisch saß, und fleißig seine Verse feilen und polieren konnte, bis kein Kunstrichter mehr etwas daran auszusetzen hatte? Die Romanze war ihm „ein abentheuerliches Wunderbare mit einer ‚poßierlichen' Traurigkeit erzält". Wenn er sich trotzdem allen Ernstes einbildete, daß das Volk seine Romanzen singen würde, so hat das etwas Rührendes. Die ganze Naivität des Aufklärungsoptimismus lag in diesem selbstverständlichen Glauben, daß das Volk sich glücklich schätzen müsse, wenn die hohe Poesie sich herabließ, seine rohen Gesänge zu reformieren und an Stelle alter ernster schauriger Balladen neue „komische Romanzen" zu setzen, die mit den überkommenen Stoffen tändelten und scherzten; denn es waren wirklich die alten Märchen und Sagen, die Gleim und seine Nachfolger behandelten; aber diese „schönen Melusinen", „Grafen Gleichen", „Rübezahl"

u. a., die außer Gleim die Löwen, Miller, Gotter verfertigen, waren Travestien schlimmster Art [6]). Bis in die achtziger Jahre hinein kann man diese albernen, läppischen Produkte antreffen, die einen in ihrer eingebildeten Volksmäßigkeit viel widerlicher anmuten, als die ehrlich-bornierten Angriffe und Schmähungen eines Gottsched. So fiel der einzige nennenswerte Versuch, wieder eine Fühlung mit der Volkslitteratur zu bekommen, traurig genug aus. Im übrigen blieb man bei der alten Verachtung der Volksdichtung stehen, und wo sich irgend etwas zeigte, was einem Interesse für sie ähnlich sah, ward es sofort vor dem Richterstuhl der Vernunft, der für das damalige Lesepublikum durch die Allgemeine Deutsche Bibliothek Friedrich Nicolais dargestellt wurde, verurteilt und mit dem Bannfluch des „Lächerlichen" oder „Abgeschmackten" belegt.

Wohl hatte man selbst in gebildeten Kreisen trotz aller Theorie und Kritik eine heimliche Freude am „Ammenmährchen". Aber sie war nur ganz privatim erlaubt, und wenn man öffentlich davon sprach, so mußte man sie in den Dienst der Satire stellen, oder durch sehr viel Verständigkeit gleich wieder wett machen. So muß man bei Bodmer eine Neigung zum Volksmärchen an ganz versteckten Stellen aufsuchen, in der eigentlichen Theorie kam sie nirgends zum Vorschein [7]). So wird man bei Rabener in der ganz satirischen Zueignungsschrift an seine Amme, die das französisch zugeschnittne „Märgen vom Ersten Aprile" einleitet [8]), doch eine Erinnerung an tiefe Kindheitseindrücke zwischen den Zeilen lesen, wenn er „mit Vergnügen" der langen Abende gedenkt, wo die Amme ihm das „fürchterliche Märgen vom Seehunde, das traurige Märgen vom verwünschten Prinzen ohne Kopf, oder das fromme Märgen vom Lahmen Esel" erzählte. Und selbst dies waren Ausnahmen. Gerade ein Schriftsteller jener Zeit konnte mit dem Märchen, wie es das Volk erzählte, nichts anfangen. Die herrschenden Begriffe von Form, Stil und Geschmack mußten ihm eine schlichte, ungekünstelte Prosa dumm und abgeschmackt erscheinen lassen. Wenn Wieland z. B. den Gipfel des Unästhetischen bezeichnen wollte, so sagte er „so schleppend und einschläfernd, als ein altes Kunkelstuben-Mährchen" [9]), und noch bis zuletzt war ihm der „Ammenton" der Inbegriff der Unpoesie [10]).

Mit bewundernswertem Instinkt witterte die Allgemeine Deutsche Bibliothek sogleich, wo etwa in einem harmlos erzählten Märchen der Feind lauerte. So fiel sie mit Eifer über ein sonst sehr wenig märchenhaftes Buch her: „Pagen, oder lustige Begebenheiten und Streiche, am Hof und auf Reisen (Frankfurt und Leipzig 1765. I. Th.)." Die Sage vom ewigen Juden wird dort bloß ornamental verwendet. Der Rezensent der Bibliothek aber ruft entsetzt aus[11]): „Es findet sogar die abentheuerliche Geschichte vom herumirrenden Juden hier einen Platz, ... es ist auch nur Pagen zu verzeihen, wenn sie aus Mangel bessrer Beschäftigungen sich mit Mährgen unterhalten." Gleiches kritisches Kopfschütteln erregt Raspes „Hermin und Gunilde, eine Geschichte aus den Ritterzeiten" (1766), immerhin mit mehr Grund, denn der kühne „Vorbericht über die Ritter-Zeiten" läßt sich sehr unzweideutig über die „ekeln griechisch-römisch-französischen Zeiten" aus, in denen man eine Beschäftigung mit Stoffen aus der eignen deutschen Vergangenheit erst lange verteidigen müsse[12]). — Ganz köstlich wird von der Kritik die erste Übersetzung von Walpoles „Castle of Otranto" behandelt (Leipzig 1768). Man hält sie wohl für ein deutsches Original, denn sie wird ohne weiteres „in das Fach der Schönen Melusine" verwiesen[13])! Bald hatte die Allgemeine Deutsche Bibliothek jedoch Gelegenheit zu triumphieren.

Denn die dem Zeitgeist so schmeichelhafte Verspottung von Volkssagen und -märchen, die man in der komischen Romanze begonnen hatte, erreichte nunmehr ihren Höhepunkt. „Zwey schöne neue Mährlein"[14]) nannte Zachariae seine Bearbeitung zweier Volksbücher, die ihm unter die Finger gekommen waren: der „schönen Melusine" und der „untreuen Braut" (1772). In der Vorrede schildert er, wie „diese poetische Kleinigkeit" entstanden ist: Madame R. kauft einem zum Ulk in den Salon zitierten Hausierer seine Volksbücher ab und überreicht sie dem Dichter „mit ihrer gewöhnlichen holdseliggebieterischen Miene" und sagt: ‚Dies möchte ich wohl einmal anders gemacht haben.' — „Wie denn anders?" (gab ich zur Antwort). ‚Ach! (sagte sie) fragen Sie mich nicht lange! Das wissen Sie ja wohl! Wie Sie wollen! Aber anders!'

Dieses vielsagende „anders" besteht für Zachariae darin, daß

er die Märchen (als einen lustigen Stoff, über dessen Naivität er sich im Grunde totlachen möchte) in glatte Verse bringt, mit ein paar charmanten Witzchen spickt, und mit graziösen satirischen Moralschwänzchen schmückt. So lautet die „Moral" der Melusine:

„Die Neugier ist ein schlimmes Ding, —
Wie's hier dem Ritter Reimond ging,
Der mehr sah als ihm dienlich war,
So geht's noch oft der Männer Schaar.
Hört denn, Ihr Herren, meinen Rath!
Die angenehmste Dame hat
Doch ihren Fischschwanz. Trinket sie,
Scharmiert sie, spielt sie, zanket sie,
Mag sie mit ihren Seelenschwestern
Gern beten, plaudern oder lästern,
Fährt sie gern zu Visiten aus,
Zur Maskerad, ins Schauspielhaus,
Und thut's nur wie Frau Melusine
Die Woch einmal: so zieht die Miene
Nicht allzu sauer! Denkt, fein klug,
Auch mit dem Fischschwanz gut genug."

Die ganze Verserzählung ist, wie das Volksbuch, in Kapitel eingeteilt, deren Überschriften der komischen Wirkung halber beibehalten sind [15]). Die zweite Geschichte ist ebenso behandelt. Ein Liebhaber bittet den Teufel, seine untreue Braut zu holen, dieser stellt ihr aber bei ihrer Hochzeit mit einem reichen bösen Manne eine andere „Hölle" in der Ehe in Aussicht; daraus wird die Moral gezogen:

„Ihr Herrn und Damen lernt hier fein,
Wie schön es ist, getreu zu seyn,
Damit Euch einst nicht wiederfährt,
Was Ihr in diesem Mährlein hört."

Überall spürt man das selbstzufriedene Schmunzeln des Herrn Poeten, der sicherlich etwas recht Exzellentes geleistet zu haben glaubte, und sich kaum anders vorzukommen meinte als Wieland, da er den guten Don Sylvio eine absurde Moral aus einem verrückten Feenmärchen ziehen ließ.

Die Allgemeine Deutsche Bibliothek aber, wie gesagt, triumphierte. Eine herrliche Perspektive versifizierter und dadurch unschädlich ge-

machter Volksmärchen erschloß sich ihr mit einem Male. „Der Einfall der Madame R., die beiden Mährlein zu verfeinern, war nicht übel", meinte sie[16]); „jedes Volk, ja jede Provinz hat gewisse Mährgen oder Legenden, die sich durch viele Menschenalter fortpflanzen, und dem Enkel noch eben soviel Kurzweil machen als Vorzeiten dem Großvater. Aber sie erhalten sich doch nur unter dem gemeinen Mann; zur feineren Welt haben sie um deswillen keinen Zutritt, weil sie kein modisches Gewand haben, sobald sie dieses erhalten, sind sie in ihrem Vaterlande allenthalben willkommen; denn sie gehören zu dem Nationalgeschmack, der niemals ganz ausartet, daher geben sie auch den schicklichsten Stoff zu einheimischen Romanzen. So hat der Verfasser auch diese Abentheuer behandelt und in den modernen Knittelversen, die er gebraucht, den rechten Ton getroffen." Klassischer konnte das Verhältnis der Aufklärung zum Märchen nicht formuliert werden. Indem aber das Signal zur Assimilierung des Volksmärchens an die Zeitmode gegeben wird, und der Ausblick auf eine Verwüstung der Volkskunst vor Augen liegt, zeigt sich der so erreichte Höhepunkt zugleich überschritten. Schon in der Annahme eines „Nationalgeschmacks, der niemals ganz ausartet", liegt ein unbewußtes Zugeständnis an Gewalten, die man bisher gar nicht gekannt hatte. Und diese wurden lebendig, da man nun an sie rührte; sie begannen ihre alte Zauberkraft auszuüben: es erstand ihnen ein erster Verteidiger.

„Allerdings wäre in den Mährlein und Liedern, die unter Handwerkspurschen, Soldaten und Mägden herumgehen, oft eine neue Melodie, oft der wahre Romanzenton zu holen. Denn die Verfasser dieser Lieder und Mährlein schrieben doch wenigstens nicht fürs Publikum, und so ist schon zehn gegen eins zu wetten, daß sie weit weniger verunglücken müssen, als unsere neueren zierlichen Versuche.... Der Herr Student, der diese Mährlein versifizirt hat, versifizirt sehr rein, soll aber, demungeachtet, keine Mährlein mehr versifiziren, denn ihm fehlt der Bänkelsängerblick, der in der Welt nichts als Abentheuer, Strafgericht, Liebe, Mord und Totschlag sieht, just wie alles in den Quadraten seiner gemalten Leinwand steht. Weder naive Freude, noch naive Wehklage der Menschen aus Ritter und Feen-

Zeiten, deren Seele eine Bildertafel ist, die mit ihrem Körper lieben, mit ihren Augen denken und mit ihren Fäusten zuschlagen ... sondern das alles könnte mit Ehren in Halberstadt [17]) gedruckt sein."

So begrüßte Goethe in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen von 1772 die neuerschienenen Mährlein des alten Zachariae, den er wohl schwerlich hinter dem „Herrn Studenten" vermutete, den er abzukanzeln glaubte. Es war der junge Goethe, wie er aus Herders Händen hervorgegangen war, und Herder war es, der auch hier aus jeder Zeile sprach. Herder. Der Ursprung alles Lebendigen in unsrer neueren Dichtung liegt in diesem Namen beschlossen. Er war es, der seit den Zeiten des Hans Sachs das erste Mal wieder eine Volksgemeinschaft vor Augen hatte, für die eine Dichtung gemacht sein müsse, wenn anders sie wahre Dichtung sei; der mit wundervoller Kühnheit und herrlicher Jugend es wagte, die Aufklärung und ihre papierne Poesie zu verwerfen, und den Volksgesang als das Ideal der Dichtung hinzustellen; der die Volkslieder, deren man sich schämte, das erste Mal sammelte und einer jungen Generation von Dichtern vor Augen stellte, die es diesem Vorbild verdankten, wenn sie einer klassischen Bücherbrett-Berühmtheit nicht gänzlich anheimfielen.

Man muß jene Briefe über Ossian in den Blättern von deutscher Art und Kunst [18]) lesen, um die trostlose Öde zu fühlen, aus der das neue Evangelium hervorstieg; als etwas Neues mußte es Herder seiner Zeit verkünden, daß es in Deutschland überhaupt „Volkslieder, Provinziallieder, Bauerlieder" gebe: „nur wer ist, der sie sammle, der sich um sie bekümmre? sich um Lieder des Volks bekümmre, auf Straßen, Gassen und Fischmärkten? Im ungelehrten Rundgesange des Landvolks? um Lieder, die oft nicht skandiert, und oft schlecht gereimt sind — wer wollte sie sammlen — wer für unsre Kritiker, die ja so gut Sylben zählen und skandieren können, drucken lassen? — Lieber lesen wir, nur zum Zeitvertreib, unsre neuern schöngedruckten Dichter."

Herders unerhörte Worte zündeten; innerhalb weniger Jahre war das Angesicht der deutschen Dichtung verändert, daß man es nicht wiedererkannte. Die komischen Romanzen waren bald verschwunden [19]), ein volksmäßiges Lied lebte auf, und auch für das Volksmärchen

wurden Herders Anregungen grundlegend. In seiner zweiten großen Streitschrift für die Volkspoesie kam er aufs Märchen zu sprechen[20]): „Auch die gemeinen Volkssagen, Mährchen und Mythologie gehören hier her. Sie sind gewissermaßen Resultate des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht siehet und mit der ganzen unzerteilten und ungebildeten Seele wirket. ... Sagen einer Art haben sich mit den nordischen Völkern über viel Länder und Zeiten ergossen, wie trifft das nun auf Deutschland? Wo sind die allgemeinsten und sonderbarsten Volkssagen entsprungen? Wie gewandert? Wie verbreitet und getheilet? Deutschland überhaupt und einzelne Provinzen Deutschlands haben hierin die sonderbarsten Ähnlichkeiten und Abweichungen: Provinzen, wo noch der ganze Geist der Edda von Unholden, Zauberern, Riesenweibern, Valkyriur selbst dem Ton der Erzählung nach voll ist; andre Provinzen, wo schon mildere Mährchen, fast ovidische Verwandlungen, sanfte Abentheuer und Feinheit der Erfindung herrscht. Die alte wendische, schwäbische, sächsische, holsteinische Mythologie, sofern sie noch in Volkssagen und Volksliedern lebt, mit Treue aufgenommen, mit Helle angeschaut, mit Fruchtbarkeit bearbeitet, wäre wahrlich eine Fundgrube für den Dichter und Redner seines Volks, für den Sittenbildner und Philosophen. ... Wer sich nun heute ums rohe Volk bekümmern wollte, um ihre Grundsuppe von Mährchen, Vorurteilen, Liedern, rauher Sprache: welch ein Barbar wäre der! er käme, unsre klassische silbenzählende Litteratur zu beschmitzen, wie eine Nachteule unter die schönen, buntgekleideten, singenden Gefieder! — Und doch bleibts immer und ewig, daß der Theil von Litteratur, der sich aufs Volk beziehet, volksmäßig seyn muß, oder er ist klassische Luftblase." — —

Das Märchen selbst weiter zu pflegen, zu sammeln und fruchtbar zu machen, das war Herder nicht beschieden; vorerst hatte er das zum Abschluß zu führen, was er mit stärkerer Neigung begonnen: die Sammlung der Volkslieder, die nun auch in den nächsten beiden Jahren ans Licht traten. Daß Herder später sich selbst untreu wurde, und gerade in der Auffassung des Märchens sehr Unerfreuliches leistete, das dürfen wir dem großen Anreger und Befreier hier nicht anrechnen.

Auch kam es für die Entwicklung nicht mehr in Betracht[21]). Denn die ging jetzt in den Bahnen weiter, die mit jenen revolutionären Worten und Taten des jungen Herder gewiesen waren.

Ein Zusammenstoß mit den Aufklärern war da unvermeidlich. Und wenn jetzt zuerst auch nur ums Lied der Kampf entbrannte, so sollten doch auch fürs Märchen sehr merkwürdige Dinge dabei herauskommen.

Bürger war mit Enthusiasmus auf Herders Seite getreten und hatte im Deutschen Museum in „Daniel Wunderlichs Herzenserguß über Volkspoesie" seine Stimme erhoben. Jetzt glaubte Friedrich Nicolai (der Herausgeber der ADB.) den rechten Moment benutzen und jenes wirksame Mittel noch einmal anwenden zu müssen, was Leute wie Zachariae ohne Absicht und bloß aus zeitlicher Beschränktheit ergriffen hatten: Verspottung der Volkskunst. Schon im Titel ward Bürgers populäre Absicht lächerlich gemacht. Denn der Herausgeber des „Kleynen feynen Almanach" (1776/77) nannte sich „Daniel Säuberlich" und sprach in der Vorrede ein altertümelndes Deutsch, das auch komisch wirken sollte. Das Prinzip der Sammlung selbst war — neben lächerlicher orthographischer Einkleidung der aufgetischten Lieder — zu zeigen, daß das meiste, was unter dem Volk umgehe, Schund und Schmutz sei; zu welchem Zweck denn gemeine und rohe Lieder unter andre gestellt wurden, von deren Schönheit Nicolai wohl keine Ahnung hatte. Dem alten Aufklärungsstandpunkt entsprechend ward Volk wieder mit Pöbel vertauscht und Leute wie Bürger und Herder standen als schmutzige Kerle vor dem deutschen Publikum. Trotzdem erreichte Nicolai nicht, was er wollte. Das neue Leben ließ sich durch bloße Beschimpfung nicht mehr tot machen; und ihm selbst brachte der unfeine Almanach einige sehr deutliche Antworten ein. Herder sprach in der Vorrede zu seinen Volksliedern nur verächtlich von der „Schüssel Schlamm, die erst kürzlich aufgetischt" worden sei. Ein Nachdruck des kleinen feynen Almanachs[22]) und die Liederholdsche Sammlung wendeten sich dann beide unter der angenommenen Maske von Kollegen aus dem Volke gegen Nicolai. Ebenso ein drittes Büchlein, das aber nicht Lieder, sondern Märchen brachte; und zwar Französische Feenmärchen in altertümlich

deutschem Gewand. Es hieß: „Drey hüpsche kurzweilige Mährlein. Gestellt und beschriebn durch'n Grafen Anton Hamilton. Nunmehro aber, ihrer sonderbaren Lieblichkeit halber aus dem Franzschen ins Teutsche gedollmetschet, durch Görg Bider, dermalen Boten zu Lauchstädt, weiland erbern Schustergesellen. Begreifend: Historiam der Flördepina, Historiam der Fakkardine, und Historiam n'es Widders. Hintendran ein Vocabularius. Im Jahr unsres Herrn Gepurt Tausend Siebenhundert Siebenzig Sieben."[23]) Der Verfasser (W. Chr. S. Mylius) will seinem Zunftkollegen Säuberlich zeigen, was wirklich Volkspoesie sei; und in den Anmerkungen polemisiert er immerfort gegen ihn, stellt Bürger als Nationaldichter auf, der im Volk gefeiert werde, und auf den man nichts kommen lasse; sogar in der eigentlichen Erzählung unterbricht er sich oft mit einem „hast Recht Bürger!". Die Erzählung selbst aber will kräftig und derbkomisch sein — darin sucht Mylius den Volkston fürs Märchen. So grotesk immerhin der erste Versuch, dem Märchen einen deutschen Stil zu geben, ausfiel, so merkwürdig war es doch, daß solche Bestrebungen überhaupt einsetzten. Es entsprach dem litterarischen Zustand: der Herrschaft der französischen Märchendichtung, daß man eher auf den Gedanken kam, ein fremdes Kunstmärchen national und volkstümlich zu machen, als das eigene Märchen auszugraben. Aber daß man Volkston und Altertümlichkeit anstrebte, war neu und zukunftsvoll: die Opposition gegen die Zeit- und Salonmode ward immer stärker.

Aber selbst in dieser Salon- und Kunstdichtung regte sich Neues. Wieland ging plötzlich von dem ironischen, spielenden Feenepos dazu über, kleine Märchen in Versen zu erzählen, deren Stoffe er zum Teil der Volkssage oder mittelalterlichen Romanen entnahm. Schon 1775 brachte er — nicht ohne Ernst und Enthusiasmus gegen das Ende hin — die Volkssage von Mönch und Nonne auf dem Mädelstein unter dem Titel „Sixt und Klärchen" in Verse — wenn er auch immer noch halbentschuldigend am Eingang bemerken muß:

> „Denn glaubet mir, kein Mährchen ist so seicht,
> Aus dem ein Mann nicht weiser werden könnte."

Die Lust Märchen zu reimen läßt ihn eingestandenermaßen in den nächsten Jahren gar nicht los. Unter einer Reihe satirisch-moralischer Märchen aus Tausend und einer Nacht folgt als „Sommermährchen“ auch die Geschichte von des Maultiers Zaum, ein altes Tafelrunde-Märchen; doch wird es noch einigermaßen ins Feenkostüm gezwängt (1777). Eine andre „Fabel“: „Der Vogelgesang oder die drei Lehren“ (1778) hat merkwürdig märchenhafte Züge. Schon die Lokalisierung im Schwarzwald mutet bei Wieland eigentümlich an, noch mehr der auf Natur gestimmte Schluß: Wie der Wundervogel aus Hansens Garten fliegt:

„... o wundervoll!
Fällt alles Laub, die schönen Bäume
Verdorren plötzlich ringsumher.
Die schöne Quelle springt nicht mehr,
Die Blumen sterben all im Keime,
Weg ist das ganze Feenland,
Und ihm bleibt nichts als dürrer Sand.“

Ein Volksmärchen — wenn auch kein deutsches[24]) — lag einer größeren Verserzählung, die er im selben Jahre begann, zugrunde; aber das ist — gegenüber der sonst bei ihm üblichen gekünstelten Feenmotive — auch alles, was an diesem Versuch für uns bemerkenswert ist. Denn es wird im Pervonte alles, was zauberhafte Erfüllung von Wünschen an Märchenglück bringen kann, im Grund für unbefriedigend und nichtig erklärt, und eine sehr unmärchenhafte Resignationsweisheit ist alles, was der schöne Traum dem Helden zurückläßt[25]).

Ganz ohne philosophische Nebengedanken, ganz naiv und liebevoll geht Wieland aber nun in seinem Oberon im Märchenreich auf (1780). Da herrscht ungezügelte Freude am Geschehen, am Abenteuer, am Glück des Ausgangs, an Märchenpracht und Wunderschicksalen. Ein einfaches Märchen allerdings durfte man von Wieland nie erwarten. Einfachheit war nicht sein Wesen. Alles drängte bei ihm zur reichsten, breitesten Form. Hauptbetonung der Geschlechtsliebe fürs Menschendasein führte zu einer Kompliziertheit des Liebesproblems, die weit über das Kindlich-Märchenhafte hinausgehen mußte. Und doch, wenn irgendwo bei Wieland, waltet hier ein märchenhafter Geist.

Ernst und gläubig gibt alles sich dem Wunder hin; ohne Witz und Scherz tritt das Übernatürliche ins Dasein, und vor allem: ohne aufdringliche Lehre und Weisheitsschluß, fern von Reflexion und Resignation, wird das Märchenschicksal erfüllt, und auf der Höhe ihres Daseins sehen wir die Gestalten unsern Blicken entschwinden.

Eine ernste Auffassung des Märchenhaften, ein Sichbefassen mit alten volkstümlichen Stoffen bringt die eigentliche Kunstdichtung der neuen geistigen Strömung näher; und in scheinbar unbedeutenden Gestalten zeigt sich bald eine Wechselwirkung zwischen den vor kurzem noch so scharf geschiedenen Elementen. Höchst merkwürdig sind in dieser Hinsicht J. G. Schummels „Kinderspiele und Gespräche“ (III Thle., 1776—78)[26]); denn neben einem volkstümlich in Prosa umgesetzten Wielandschen Versmärchen findet man hier Gozzische Märchen und — das erste schlicht und frisch erzählte deutsche Volksmärchen. Die Umrahmung, in der diese Märchen stehen, ist ebenso ungleichartig, wie die Geschichten selbst: Gespräche und Spiele von Kindern untereinander, pädagogische Dialoge mit Eltern und Lehrern wechseln in bunter Reihenfolge. So kommt auch das Volksmärchen einem eigentümlichen Rahmen zum Vorschein: In einem Pfänderspiel (Nr. XIV. II. S. 270) soll zur Auslösung eines Pfandes „eine recht große abscheuliche Lüge“ erzählt werden. Louischen hat gerade eine auf Lager: „gestern Abend kam ich eben dazu, weil unsre Muhme eine erzählte, eine recht dicke derbe Lüge, und mein kleiner Bruder, der hörte da so andächtig zu, und glaubte alles steif und fest.“ Und nun beginnt sie, von häufigen Lachsalven der Zuhörer unterbrochen, die Geschichte, die in der Grimmschen Fassung bekannt ist unter dem Namen „Sechse kommen durch die ganze Welt“[27]). Der Ton ist sehr lebendig und unmittelbar, die Erzählung knapp und Schlag auf Schlag. Es wäre ein vortreffliches Muster einfacher, anschaulicher Märchenerzählung hier gegeben, wie es vor den Brüdern Grimm wenig vorkommt, wenn nicht die ironische Tendenz, die Auffassung als artige Lüge zur Unterhaltung dummer Gänschen, die damit verbundne ewige Unterbrechung durch lächerliche Fragen und Antworten, den Eindruck des Ganzen gewaltig störten. Aber schon als erste Prosafassung eines deutschen Märchens, die uns im 18. Jahrhundert in der Litteratur

entgegentritt, verdient diese „Lügengeschichte“ eine Beachtung, die ihr bisher nicht zuteil geworden ist. Ebenso unbekannt scheinen die anderen Märchen zu sein, die diesem Volksmärchen in Schummels Buch zur Seite treten. Sie sind wirklich als Märchen behandelt und in einem eigenen Abschnitt (XVII) „Das kranke Kind, oder die drey Mährchen“ zusammengefaßt[28]). Wieder bildet ein lebendiger Dialog die Einleitung. Widerstrebend läßt der „gnurrichte“ Patient seine Kameraden Versuche machen, ihn durch Märchenerzählen aufzuheitern, und bald ist er durch die herrlichen Geschichten von seiner übeln Laune befreit. Und wirklich sind diese so vortrefflich erzählt, daß man ordentlich die gespannte Aufmerksamkeit der Lauschenden und die sachliche Eindringlichkeit des Erzählers in Blick und Gebärde wahrzunehmen meint. Gozzis „Rabe“ und „König Hirsch“ werden der dramatischen Form entkleidet und unter Weglassung der komischen Szenen[29]) zum ursprünglichen knappen Prosamärchen zusammengezogen: die ernsthaftere deutsche Auffassung des Märchens tritt hier bereits zutage. Daß aber Gozzi überhaupt in den Gesichtskreis des Verfassers tritt, daß die Volksbühne des Venezianers auf die deutsche Litteratur zu wirken beginnt, ist allein schon von größter Bedeutung. 1777 waren die ersten Märchendramen Gozzis in deutscher Übersetzung erschienen[30]), und schon ein Jahr darauf werden sie in diesen Neuschöpfungen Schummels dem deutschen Märchen angeglichen. Noch merkwürdiger ist der Prozeß, der sich an dem letzten der „drey Mährchen“ nachweisen läßt: es ist „des Maultiers Zaum“, jenes alte Tafelrundemärchen, das Wieland eben erst in Verse gebracht und als „Sommermährchen“, wie oben erwähnt wurde, in seiner Feenmanier behandelt hatte. Schummel sieht in dem Wielandschen Salonprodukt nur die stofflich gute Grundlage, er vermeidet die erotischen Szenen, die bei Wieland wieder die Hauptrolle spielen, und gibt in schlichter Prosa ein Kindermärchen.

Für alle Märchenstoffe, die seiner Zeit zugänglich sind, findet er einen einheitlichen Stil, der dem des Volksmärchens nahe kommt — selbst Geschichten aus Tausend und einer Nacht, wie schon an andrer Stelle gezeigt ward, vermag er so zu bewältigen. Eine sachliche, schlichte, ganz von Stoff erfüllte Prosa ohne Nebenabsichten — das ist seine

Kunst, die er im Verkehr mit dem Kind, in dem Verlangen, kindlichem Anschauungsvermögen faßbar zu sein, gefunden hat. Und das alles aus einem natürlichen Instinkt für das Rechte, Angemessene: jedes theoretische Bewußtsein seiner großen Tat fehlt diesem anspruchslosen Erzähler.

Das fehlt auch einem andern, der fast gleichzeitig, ohne es zu wissen, noch Höheres leistet, Henrich Stilling[32]). In seiner 1779 erscheinenden Jugendgeschichte erzählt dieser, ein Sohn des Volks, als etwas ganz Selbstverständliches, auch Märchen, die später ihres mustergültigen Tons halber wörtlich in die Sammlung der Brüder Grimm aufgenommen wurden. Zwei von ihnen sind mehr moralische Volksanekdoten; das eigentliche Märchen ist „Jorinde und Joringel".

Hier ist bereits das Märchen als Dichtung aufgefaßt, wie es beinahe über die volksmäßige Überlieferung hinausgeht: es steht schon an der Grenze der Kunstdichtung mit seiner romantischen Naturschilderung, mit seinem Hervortreten eines individuellen Gefühls, in dem die alte Überlieferung neu geboren wird. „Henrich saß wie versteinert, seine Augen starrten grad aus, und der Mund war halb offen" so wird der tiefe Eindruck des Märchens auf den Knaben geschildert, dem die Base im Wald es erzählt. Und ein Überschwang des Gefühls, ein Auskosten der halb anziehenden halb abstoßenden Naturstimmung, „eine fromme romantische Empfindung, die alles Gute und Schöne der einsamen Gegend mit höchster Wollust schmecken läßt", wie er selbst sagt, ist für dies gesteigerte dichterische Verhältnis zum Märchen bezeichnend. Selbst Kleinigkeiten bestätigen dies, wie die „Maybuchen", die Stilling als seine Lieblingsbäume auch hier anzubringen nicht vergißt. Erscheint er so in seinem Gefühlsverhältnis zum Märchen als Vorläufer der Romantiker, wie er im 18. Jahrhundert einzig ist, — theoretisch ist er sich dessen so wenig bewußt, daß er seine Geschichte nicht einmal Märchen nennt, sondern einfach „Historie" wie die ihm so vertrauten Geschichten aus den Volksbüchern[34]). Er stand abseits von der Litteraturmode der Zeit, er konnte und wollte nicht einmal auf sie „Reaktion" machen, schlicht und anspruchslos erzählte er sein Märchen, wie man jahrhundertelang Märchen erzählt hatte, und es war Zufall, daß er die Feder ergriff und es auf-

schrieb. Diese Anspruchslosigkeit konnte allerdings keine Sensation machen.

Es mußten Leute andrer Art sein, die mit dem langsam sich bahnbrechenden Interesse fürs Märchen ein glänzendes Geschäft machen konnten. Und was lag schließlich für Männer vom litterarischen Handwerk näher, als in Erscheinungen wie der Gozzi-Übersetzung, den Übersetzungen der Tausend und eine Nacht [35]), den sich häufenden Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Märchen [36]), den Märchen-Romanzen [37]) — einfach die willkommenen Anzeichen einer Märchen m o d e zu konstatieren! Warum sollte man da mit einem „Schlager" nicht alles schnell übertrumpfen? Man ging an die reichste Quelle, die mündliche Erzählung zurück, die bisher noch keiner richtig ausgebeutet hatte; nur mußte man für die Zeit den rechten Ton treffen, und sich um Gottes Willen nicht durch ernsthafte Erzählung solcher „Possen" lächerlich machen: man mußte sie ganz ironisch in den Dienst einer wirkungsvollen Tagestendenz stellen, das war das richtigste! So kamen die berühmten „V o l k s m ä r c h e n d e r D e u t s c h e n" von J o h a n n K a r l A u g u s t M u s ä u s [38]) zustande; und der Herr Verfasser hatte wahrhaftig nicht übel kalkuliert. Der rechte Zeitmensch, der echte Aufklärungsphilister, an dem Herders Worte spurlos vorübergegangen waren, mußte ja vor Entzücken außer sich geraten, wenn er in der Vorrede zum ersten (1782 erscheinenden) Bande las: „Wozu dient dieser Unrat? Mährchen sind Possen, Kinder zu schweigen und einzuschläfern, nicht aber, das verständige Publikum damit zu unterhalten. — Der menschliche Kopf aber verlangt zu Zeiten, wie der Magen, nach Abwechslung, um Ekel und Überdruß zu vermeiden. Meiner unvorgreiflichen Meinung nach wärs wohl Zeit, die Herzgefühle eine Zeit lang ruhen zu lassen, das weinerliche Adagio der Empfindsamkeit zu endigen und durch die Zauberlaterne der Phantasie das ennuyierte Publikum eine Zeitlang mit dem schönen Schattenspiel an der Wand zu unterhalten." Den Einwurf, „ob Spielwerke der Phantasie den empfindsamen Schriften beim Publikum die Wage halten möchten", beantwortet er sich dahin, daß allerdings der Hang zum Wunderbaren und Außerordentlichen so tief in unsrer Seele liege, daß er sich nicht „auswurzeln" lasse: „die Phantasie, ob sie gleich

nur zu den unteren Seelenkräften gehört, herrscht, wie eine hübsche Magd, gar oft über den Herrn im Hause, über den Verstand". Daß „die Spiele der Phantasie, welche man Mährchen nennt", zur „Unterhaltung des Geistes" sehr bequem seien und daß das Publikum bei solchem Tausch sicherlich nichts verliere, sucht er aus den (von uns schon skizzierten) Anzeichen einer Märchenmode zu beweisen. Er selbst wolle nichts anderes, als auf dem wieder angebauten Feld der unterhaltenden Lektüre ein eignes Stück Acker abgrenzen, und unter den verschiedenen Gattungen von Märchen das Volksmärchen, auf dessen Kultur bisher kein deutscher Skribent verfallen sei, bearbeiten. Er kommt dann zur Definition des Volksmärchens: „Volks-Mährchen sind keine Volks-Romane, oder Erzählungen solcher Begebenheiten, die sich nach dem gemeinen Weltlauf wirklich zutragen können. Sie veridealisieren die Welt und können nur unter gewissen konventionellen Voraussetzungen, welche die Einbildungskraft, so lange sie ihrer bedarf, als Wahrheit gelten läßt, sich begeben haben. ... Volks-Mährchen sind aber auch keine Kinder-Mährchen, denn ein Volk besteht nicht aus Kindern, sondern hauptsächlich aus großen Leuten, und im gemeinen Leben pflegt man mit diesen anders zu reden, als mit jenen. Es wäre also ein toller Einfall, wenn man meinte, alle Mährchen müßten im Kinderton der Mährchen meiner Mutter Gans erzählt werden." Im Gegenteil habe er sich bemüht, den Ton der Erzählung „soviel wie möglich nach Beschaffenheit der Sache und dem Ohr der Zuhörer, d. h. einer gemischten Gesellschaft aus Groß und Klein" zu richten. Keins der Produkte sei eigne oder ausländische Erfindung, sondern alles mündliche Volkstradition. „Im Wesentlichen ist daran nichts geändert, sie sind nicht eingeschmolzen, auch nicht umgeprägt." Doch habe er sich erlaubt, das Vage der Erzählungen zu lokalisieren, und in Zeiten und Örter zu versetzen, die zu ihrem Inhalt zu passen schienen. „Ganz und in ihrer eigenthümlichen Gestalt waren sie wohl nicht zu producieren."

Wenn Musäus meinte, im „Wesentlichen" nichts geändert zu haben, so zeigte er damit bloß seine gänzliche Ahnungslosigkeit vom Wesen des Märchens, die sich ja auf jeder Zeile dieses naiven Bekenntnisses breit macht; denn mit Mühe vermag man aus den unver-

ständlichen Zeitanspielungen, albernen Witzen und satirischen Darstellungen von Menschen und Dingen den ursprünglichen Märchengrund herauszufühlen. Und darum tut man ihm unrecht, wenn man ihn als ersten Märchenerzähler hinstellt (und ihm oft noch ein Verdienst daraus macht[39])): denn dann müßte man ihn ja erbarmungslos herunterreißen; was für Spottgeburten sind, als Märchen betrachtet, diese Produkte! Nein, ahnungslos, an welchen Schatz er rührte, griff er zufällig in die Volksüberlieferung hinein, weil er sich Erfolg davon versprach, seine Polemik gegen die Kraftgenies und die empfindsame Litteratur in modisches Märchengewand zu kleiden. Das ist immerhin noch schlimm genug, und gewiß nicht besser als Zachariäs Mißhandlung der „schönen Melusine" zum Salonamusement. Zudem sind diese „Volksmährchen" gar keine Sammlung von Märchen, wie man dem Titel nach annehmen könnte: zum Glück sind es nur drei eigentliche Märchen gewesen, die ihm als Stoff zu seinen Satiren unter die Finger kamen: Die drei Schwestern; Richilde; Rolands Knappen. Und wie diese drei armen Produkte, den drei Stillingschen Märchen gegenüber z. B., auch heute noch als erste deutsche Märchensammlung gelten können, ist ganz unbegreiflich. Daß sie die klassischen Märchen des 18. Jahrhunderts wurden, ist nicht zu verwundern; daß man aber heute noch an ihnen festhält und sie mit ihren saftigen Witzen und ihrem überlegenen Verstandesdünkel amüsanter findet und eine passendere Lektüre für Erwachsene, als das naive „Kinder"-märchen, das gibt doch zu denken.

Damals, wie gesagt, war man über diesen ungeahnten Triumph der Aufklärung, des Verstandes, der Anti-Poesie ganz entzückt. Die famose Allgemeine Deutsche Bibliothek erklärte, daß der Ton des Märchens gut getroffen sei, und sprach nur ihre Besorgnis vor dem Pekus der Nachahmer aus: „Sechs Messen wird es Volksmährchen schneien!"[40]) Als dann ähnliches eintrat, kamen ihr „Volksmährchen nach Musäus" vor wie „Ilias post Homerum"[41]). Jeder andern Behandlung von Märchen und Volksbüchern setzte sie nach wie vor Spott und Verachtung entgegen; als ihr eine Neuausgabe des „gehörnten Siegfried" („ein Volksroman" von Chr. W. Kindleben 1783[42]) zu Gesicht kam, rief sie entsetzt aus: „In unserm erleuchteten

Zeitalter darf man sich über nichts mehr wundern, sonst möchte es freylich unglaublich erscheinen, daß im 18. Jahrhundert noch neue Auflagen solcher jämmerlicher alter Mährchen wieder ans Tageslicht kommen. Bald wird vermuthlich die neue Melusine, die schöne Magelone, Hercules und Herculiscus mit andern unsterblichen Werken dieser Art nachkommen."[43]) Es ist, als hätte der Schreiber dieser Zeilen den ganzen Tieck bereits gewittert. Aber noch stand die Aufklärung auf festen Füßen. Herders Angriff schien vergeblich gewesen zu sein, sein ehemaliger Schüler Goethe hatte andere Ideale gefunden, als die Volkskunst, Herder selbst war müde und verbittert. Es schien, als solle alles beim alten bleiben. Während Musäus seine glorreich begonnene Verballhornung von Volkssagen zur allgemeinen Freude fortsetzte (bis 1787), unternahm Wieland von andrer Seite einen neuen Vorstoß gegen das Volksmärchen. Er wollte das französische Feenmärchen, das er im Dschinnistan (1786) zu reinigen und zu stilisieren bemüht war, zu erneutem Ansehen bringen; dabei konnte er das Volksmärchen natürlich nicht brauchen. Er sprach es unumwunden aus[44]): „Produkte dieser Art müssen Werke des Geschmacks seyn, oder sie sind nichts. Ammenmährchen, im Ammenton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferung fortpflanzen, aber gedruckt müssen sie nicht werden." Das war deutlich genug. Das Jahrhundert, das sich seinem Ende zuneigte, schien den einmal verhängten Bannspruch über das Volksmärchen nicht aufheben zu wollen: es wiederholte ihn durch einen seiner bedeutendsten Vertreter.

Aber bereits das nächste Jahr brachte eine feste, wenn auch bescheidene Antwort auf dieses Verdikt.

1787 erschien die erste wirklich deutsche Märchensammlung: die „Kindermährchen, aus mündlichen Erzählungen gesammlet" (Erfurt, bey Georg Adam Keyser)[45]).

Ganz klar und bewußt bekundet der Verfasser in dem „Gespräch zwischen Autor und Freund anstatt der Vorrede" seine Absicht, im eigentlichsten Verstande für Kinder zu schreiben. Der Freund, der einen Blick ins Manuskript wirft, hat — als Vertreter des Zeitgeschmacks, als der er hingestellt wird — verschiedenes gegen die Art

des Verfassers zu erinnern. „Wärs aber nicht besser gewesen, sie in einem zierlichern Ton vorzutragen? Auch etwas Witz und Anspielung auf unsre Zeiten mit hineinzuweben, damit auch der erwachsene Mann Nahrung seines Geistes darin gefunden hätte?“ — ‚Besser wäre es vielleicht gewesen, aber ganz gegen meinen Plan. Was Kinder unterhalten soll, denen nur Milchspeise[46]) gehört, das darf dem erwachsenen Mann, der härtere Speise gewohnt ist, nicht eben auch Unterhaltung gewähren wollen, und umgekehrt. Wer allen alles bringt, läuft Gefahr allen nichts zu bringen.‘ Das Erzählungsprinzip des Musäus wird also verworfen. — In Wielands Sinne entgegnet der Freund: „Bey mündlichen Erzählungen gebe ich Ihnen recht. Aber gedruckt? — Sollten sie, da sie im Kinder- und Ammenton erzählt sind, nicht lieber ungedruckt bleiben?“ — ‚Es kann seyn, aber mich dünkt, da könnte ebensowohl sehr vieles ungedruckt bleiben, was nicht im Kinderton erzählt ist. Gerade dieser Kinderton ist nicht immer das leichteste, und doch vielleicht der schicklichste für ein Mährchen, das das Gepräge der roheren Zeiten, wo es entstand, an sich tragen soll.‘ — „Also stammen die Ihrigen daher?“ — ‚Ihre Grundzüge sind aus mündlichen Erzählungen genommen, die ich blos gerundet habe, wo sie zu scharfe Ecken hatten, und sie zusammengefüget. Die mehrsten hiengen mir selbst von meiner frühesten Jugend an im Gedächtniß.‘ Ob der Ton der Erzählung der rechte sei, meint er schließlich, das bleibe dem Urteil der Mütter und Kinder überlassen, für die er allein schreibe.

Sehr bescheiden und vorsichtig, aber mit einer instinktiven Sicherheit schiebt dieser Mann also alles beiseite, was nichts mit dem Wesen des Märchens zu tun hat, alle falsche Theorie und Praxis seiner Zeit. Mit einem für diese Zeit erstaunlichen Mut verwirklicht er den uns so selbstverständlichen Gedanken, Märchen aus mündlicher Überlieferung für Kind und Haus aufzuschreiben. Es ist das erste Mal, daß Ernst der Auffassung, Ehrfurcht vor der überkommenen Gestalt des Märchens, und Verständnis für das Kindliche in seinem Wesen bewußt gefordert und geleistet wird. Das ist gar nicht genug hervorzuheben gegenüber der Ansicht, die auch jetzt noch immer Musäus

als ersten Märchenerzähler hinstellt, dem diese einfachsten Grundlagen eines richtigen Verhältnisses zum Märchen fehlten.

Wie aus den geschilderten Absichten unsres Märchenerzählers zu erwarten war, ist seine Wiedergabe frei von aller Anspielung, frei von Scherz und Witz. Er erzählt schlicht und konzentriert. Eine persönliche, an der Art des Volkes geschulte Fähigkeit ermöglicht es ihm, Dinge und Vorgänge so einfach und präzis wiederzugeben, wie sie seinem Geist sich dargestellt haben. Alles lebt bei ihm. Besonders volksmäßig lassen Derbheiten, ja Grausamkeiten des Ausdrucks — und wörtliche Übereinstimmungen mit der späteren Fassung der Brüder Grimm den Stil dieser Märchen erscheinen.

Bei der Unbekanntheit der Sammlung kann es nichts schaden, ihren Stil in einigen Beispielen zu veranschaulichen. Für schlichte, alles Überflüssige vermeidende Darstellung ist folgende Stelle charakteristisch:

„Einstmals, als der König sein Vater auf der Jagd war, sahe er das schöne Vögelchen lange Zeit mit Verwunderung an. Die Sonne schien eben darauf und erhöhte die glänzenden Farben, — so schön hatte ihn der Prinz noch nie gesehen. Die Neugier reitzte ihn, den Bauer zu öffnen, und den schönen Vogel näher zu betrachten. Er nahm ihn heraus, setzte ihn behutsam in seine hohle Hand, und streichelte ihn leise auf dem Rücken. Ehe er sichs aber versahe — husch! war das Vögelchen weg und flatterte in der Stube umher. Unglücklicherweise stund gerade ein Fenster offen, der Vogel traf das offene Fenster, und weg war er. . . . Das kleine Vögelchen war voller Freuden über seine Freiheit w e i t w e i t weggeflogen, und fiel endlich ganz ermüdet auf ein frischgeackertes Feld nieder, wo eben ein Bauer pflügte. Er schlich sich hin, deckte seinen Hut darauf, haschte es und brachte es seiner Frau nach Hause."

Sehr packend ist eine andere Szene geschildert: Der geizige Goldschmied hat sich an eine festliche Tafel gesetzt, um mit Behagen die glückbringenden Kleinode: Herz und Kopf des Vögelchens zu verzehren:

„Aber wie erschrack er, als er seinen Vogel ohne Kopf in der Schüssel fand? Er nahm ihn heraus, öffnete ihn voll Bestürzung, und war außer sich, als er ihn ohne Herz fand. Er stand auf und

lief eiligst nach der Küche. ... Er schäumte vor Wut und schwur einen hohen Eid, Ynkas müsse aufgeschnitten und der theure Fraß aus seinem Magen hervorgeholt werden."

Neben solcher dramatischen Kraft dann wieder schlichte lyrische Momente:

(S. 32.) ... „Eines Abends stand er mit seiner Gemahlin am Fenster, sahe den hellgestirnten Himmel, und die Sehnsucht nach dem abwesenden Prinzen ward bei diesem Anblick in ihm vermehrt."

Ganz volksmäßig wird die Freude der armen mißhandelten Stieftochter erzählt, als es ihr einmal besser geht:

„Sie ging in ihre Kammer und weinte sich vor Freuden recht satt, und vergaß alles Herzeleid, was sie ihr angethan hatten."

Volksmäßig ist auch die ernsthafte Ehrlichkeit, mit der die Dinge beim rechten Namen genannt werden; keine Spur von Zimperlichkeit, kein Zurückschrecken selbst vor Roheit; z. B.:

(S. 78.) „Sie mußte seinen schmutzigen Bart jucken und seine
(S. 81.) stinkende Füße waschen ... gar seinen garstigen Rachen
(S. 177.) reinigen." — „Er ging und brachte einige Stücken rohes Menschenfleisch ... riß mit den Zähnen Stücke davon herunter und schwarzes Blut floß auf beyden Seiten seines gräßlichen Mauls in den schmutzigen Bart." ...
(S. 182.) „Blutiges Gehirn floß aus der Wunde, sie starb unter den gräulichsten Schimpfnamen."

Es werden im ganzen vier Märchen erzählt. Das erste „Das Vögelchen mit dem goldenen Ey" (S. 1—57) zeigt sich aus den Volksmärchen zusammengesetzt, die bei Grimm als Nr. 60, 122 und 92 stehen. — „Weißtäubchen" (S. 58—93) hat ganz eigene Züge (Inhaltsangabe bei Grimm III. S. 379b). — Das letzte „Königin Wilowitte mit ihren zwey Töchtern (S. 151—186) ist wieder sehr eigentümlich, und stimmt nur einigermaßen mit dem von Grimm angeführten „Wasser des Lebens" (Nr. 97). — Am stärksten sind die Übereinstimmungen im dritten Märchen: Der treue Fuchs (S. 94—150) mit dem Märchen vom goldenen Vogel (Grimm Nr. 57). Bis auf einzelne Wendungen geht hier die Ähnlichkeit, z. B.: Der Fuchs, auf dem der Königssohn reitet, fliegt mit ihm davon, „daß

die Haare im Winde pfiffen", oder er warnt ihn vor seinen diebischen Brüdern mit der Wendung: „Hüte dich, daß du kein Fleisch vom Galgen kaufest" (Grimm: kauf kein Galgenfleisch).

Daß trotz aller der angeführten, oft verblüffenden volkstümlichen Stilelemente diese Märchen auch ihre Mängel haben, ist bei einem solchen ersten Versuch nicht zu verwundern.

Schon das Prinzip, die Märchen zu dehnen, ist falsch. Der Verfasser meint nämlich in der Vorrede: „Mährchen sind nie zu lang gewesen"; und so sucht er es der Mutter zu ermöglichen, mit einem langen Märchen die Kinder ein paar Abende hindurch zu fesseln, indem er das einzelne Märchen in „Abende" einteilt. So wird eine unnötige Breite und Fülle der Erzählung hervorgerufen, weil die Freude am Märchen bis ins Detail mit einer Freude am breiten Ausspinnen des Stoffs verwechselt wird, und nur vier Märchen finden deshalb in dem Bändchen Platz. Immerhin wird dieser Fehler durch die Konzentration des Ausdrucks, die trotz der Ausführlichkeit herrscht, so gut wie aufgehoben. Weit schlimmer ist die geschmacklose Phantasienamengebung. Wie grauenhaft nehmen sich in deutschen Volksmärchen Namen wie „König Marud", „Prinz Gunild, Ynkas, Prinzessin Hilda", „Königreich Akindilla" aus; der „Aldegill", „Torkild", „Nanell"-„Ghitry", „Tai", „Trako-Meid" nicht zu gedenken. Es ist Befangenheit in der Konvention der Zeit, die sich nicht entschließen kann, die Namenlosigkeit des Volksmärchens einzuführen; es ist Abhängigkeit vom Usus des französichen Feenmärchens, bei dem ein Hauptreiz in möglichst origineller Namengebung lag. Und ebenfalls aus der Tradition dieses herrschenden Kunstmärchens erklärt sich die Erscheinung der Fee, die diesen Volksmärchen ja völlig fremd sein müßte. Gleich im ersten Märchen, das eine reiche und fast verwickelte Handlung aufweist, zeigt sich eine Fee als alles wirkendes gutes Prinzip. Da sie den verschiedenen Schützlingen in verschiedenen Hüllen erschienen ist, hält sie auch die unvermeidliche Aufklärungsrede. Das ist die dem Zeitgeschmack angemessene Motivierung der im Volksmärchen unerklärten Wunderschicksale, an denen der Verstand natürlich immer wird herumdeuten müssen, da sie nur dem Gefühl faßbar sind. So wird die im Volksmärchen ganz auf sich beruhende und uner-

klärte Bezauberung des Vögelchens im ersten, des Fuchses im dritten Märchen ausführlich „erklärt" und auf Feen-Wirkungen zurückgeführt, deren Veranlassung meist wie im französischen Märchen verschmähte Liebe ist. Selbst hierbei aber ist es merkwürdig, wie selbständig und persönlich die Fee aufgefaßt ist: sie ist nicht die luftige Vertreterin eines vom Menschenbezirk scharf getrennten, besonders organisierten Geisterreichs, die durch Zufall in Berührung mit der Erde kommt; der Beruf der Fee ist hier: Schutzgeist und Führer derer zu sein, die man liebt, und steht nach dem Tode allen Menschen offen, „die gut gelebt haben", deckt sich also vielmehr mit der deutschen Vorstellung vom Wirken abgeschiedener Geister oder Schutzengel, als mit dem, was man sonst unter „Fee" versteht. Ein wenig Moral wird uns trotzdem nicht erspart. „Vergeßt nie", sagt die Fee z. B. beim letzten Abschied von ihren Schützlingen, „daß Gutseyn und stilles Ergeben an die Vorsehung euch allein glücklich machen kann." Eine leise ethische Anwendung der Geschichte muß man dem Märchenerzähler des 18. Jahrhunderts schließlich verzeihen; meist bleibt es auch bei diesem moralischen Rückblick am Schluß. Ganz selten wird in der Geschichte selbst moralisiert oder der Hergang durch Moralabsicht verändert; wie das eine Mal, wo eine Prinzessin, wegen ihrer Niedertracht in ein altes Weib verwandelt und infolgedessen gezwungen wird, „durch Lesung guter Bücher und vernünftigen Umfang mit verständigen Menschen (die Gecken und Schmeichler flohen sie jetzt ohne hin) weiser und besser zu werden, und sich innerlichen Wert zu verschaffen, da der äußere dahin war". Auch im letzten Märchen ist der Besserungserfolg zu sehr betont, der an Prinz Addi durch Verwandlung in einen Bock und Prinzessin Ulfila durch Verwandlung in eine Stangenviole erzielt worden ist. — Wie leicht man in jener Zeit geneigt ist, rein ästhetische Phänomene moralisch zu erklären, zeigt eine scheinbare Kleinigkeit, in der der Verfasser sicher ganz unbewußt die Volksüberlieferung geändert hat. Im „treuen Fuchs" begeht der Prinz öfters dieselbe ihm verbotene Unart, das Gelingen einer Entzauberung zu stören, indem er sich an Sachen vergreift, die er in Ruhe lassen soll; einmal kann er es nicht ersehen, daß der prächtige Vogel, den er raubt, in einem unansehnlichen Bauer sitzt, er tut ihn also in den goldnen Käfig, der

daneben steht; ein andermal legt er dem herrlichen Roß den diamantenen Zaum an, statt des gemeinen, den es trägt: das geschieht im Volksmärchen ersichtlich aus dem naiven ästhetischen Drang, das Schöne zum Schönen zu tun. Bei unserm Verfasser wird es irrtümlich als Geiz und Vorliebe für gute Sachen, wo sie zu haben sind, aufgefaßt, und um diese Vorgänge zu motivieren, der Charakter des Prinzen von vornherein als etwas „genau" und geldliebend gezeichnet; die wiederholten Verlegenheiten, in die er durch seinen Geiz gerät, bessern ihn dann gründlich!

Solch ganz naives Betonen eines moralisch-pädagogischen Elements führt uns zur Hauptfrage diesen Märchen gegenüber. Als was ist denn das Märchen hier aufgefaßt? Als Dichtung oder als unterhaltende Belehrung? Es ist eine merkwürdige Mischung von beidem; recht eigentlich die Veranschaulichung einer Entwicklung von diesem zu jenem. Denn während in der Erzählung selbst ein starkes Gefühl für das Dichterische den Verfasser den reinen Ton volksmäßiger Poesie bis auf wenige Ausnahmen treffen läßt, bleibt seine Reflexion übers Märchen, die er uns vorsetzt, in der Beschränktheit des 18. Jahrhunderts stecken. In demselbem Vorwort, in dem er über den Ton des Märchens so richtige Dinge sagt, verfällt er in die hohlsten Aufklärungsphrasen, sowie er die Frage nach dem Wesen des Märchens, seiner Herkunft und Bedeutung sich vorlegt. „Die Liebe zum Mährchen ist aus der Liebe zum Wahren zu erklären. Gerade aus der Liebe zum Wahren wächst der allgemeine Hang zum Wunderbaren.... Der Mensch sieht immer das Geschehene, nie wie es geschieht, immer die Wirkung, selten die Ursache, daher der unauslöschliche Hang höhere und unsichtbare Wesen hineinzuweben, weil dadurch alle Schwierigkeiten auf einmal gelöst sind." Der Wissenstrieb, der den kausalen Zusammenhang der Dinge zu ergründen strebt, erzeugt also das Märchen! So philosophierte Wieland, wenn er den Leuten beweisen wollte, daß sie sich auch im 18. Jahrhundert der Vorliebe für Märchen nicht zu schämen brauchten. Um so bewundernswerter ist bei unserm Erzähler die Selbstherrlichkeit des Gefühls, die das Wesentliche in Inhalt und Ausdruck des Märchens erfaßt, während solche Dogmen seine Vernunft umfangen halten. Das Märchen ist noch

nicht bewußt als Dichtung aufgefaßt, aber instinktiv als solche wiedergegeben: das ist das wichtige Ergebnis dieser Betrachtung, die etwas ausführlicher ausfallen mußte, weil sie der ersten deutschen Märchensammlung gewidmet war, die bisher fast gänzlich ignoriert wurde; woran vielleicht das abfällige Urteil der Brüder Grimm schuld war, die ihr gleichwohl manches verdankten [47]); denn sie war doch schließlich ihr einziger Vorläufer im 18. Jahrhundert.

Der ganze Umschwung, der sich hier vollzog, war nicht laut genug in Szene gesetzt, um wirklich Epoche zu machen. Und so sehr es uns jetzt freuen mag, daß die Angriffe eines Musäus und Wieland aufs Märchen nicht ohne Widerspruch blieben: die Zeit hatte noch kein Ohr dafür. Ihr setzten betriebsame Nachahmer jenes Musäus erst witzig dann „gefühlvoll" frisierte Volkssagen vor, die es sich gefallen lassen mußten, zu langen Romanen ausgesponnen zu werden [48]). Eine Sucht nach dem Wunderbaren begann gerade beim untersten Lesepublikum jetzt um sich zu greifen: es war eine Fieberhitze von Wundergeschichten und Gespensterunsinn, von mystischen Gesellschaften und ritterlichen Fehmgerichten, von Spuk und Taschenspielerei, nachdem die Wasserflut von wirklichen Geschichten aus dem Leben, satirischen und sentimentalen, moralischen und unmoralischen Romanen sich verlaufen hatte. Das Volksmärchen war zu einfach, zu herb in seiner echten Gestalt, um als Katerfrühstück für verdorbene Mägen zubereitet zu werden; die brauchen andere Reizmittel. Immerhin kam es vor, daß betriebsamen Unterhaltungsschriftstellern Volksmärchen in die Hände gerieten, die sie dann mit Witz, Erotik und übertreibender Phantastik in der nötigen Weise für den Geschmack des Publikums zubereiteten. Wenn es nicht Vulpius war, so war es doch einer seiner litterarischen Gesinnungsgenossen, der 1791 in dieser Weise „Ammenmärchen" zutage förderte [49]). Die hier verwendeten Stoffe stammen zum Teil wirklich aus echter Volksüberlieferung; doch schon die Namen sollen absichtlich komisch wirken: „Garigababa", „Bedebbdeb", „Trinchen", „Trudchen" usw., das Kostüm ist indefinierbar, da deutsches Ritterkolorit, orientalische Lokalität, Feenwesen in den verschiedenen Erzählungen bunt durcheinander geht [50]). Der Ton ist durchweg ironisch. Z. B. der König „Herosparvus" befragt das Orakel:

„und es war ein Orakel, das Erfahrung hatte, und wußte, wie es in der Welt zugeht [51])." Besonders wird die Primitivität des Märchens verulkt, indem plötzlich nach einem Stück schlichter Erzählung moderne und überhaupt Wirklichkeitsvorstellungen hereingebracht werden. Z. B. der König kehrt von seiner Wallfahrt zurück — und zieht sich sofort um, „denn sein Rock und besonders seine Beinkleider hatten auf der Reise sehr gelitten". Oder bei einem Schiffbruch, wo alle untergehen, heißt es: „Die reizende Bedebdeb allein entkam, weil sonst ihre Geschichte hier aus gewesen wäre." Aber es lohnt sich wirklich nicht, länger bei diesen widerwärtigen Scherzen zu verweilen, die im ganzen bloß das Prinzip des Musäus wenn auch geschickter gehandhabt zeigen und nur zufällig stofflich einiges Interessante bieten, weswegen sie z. B. auch bei Grimm erwähnt sind. Und bei der übrigen Unterhaltungslitteratur, die unter der Etikette des Märchens hauptsächlich die neunziger Jahre überschwemmt, fällt selbst eine stoffliche Beziehung zum Volksmärchen weg: meist sind diese „Geistermärchen aus der grauen Vorzeit" Rittergeschichten mit Sagenelementen oder einer überall zusammengerafften Feenphantastik [52]).

Während das Volksmärchen so von der eigentlichen dichterischen Geltung ebensosehr wie von einer Popularität im richtigen „Lesepublikum" ausgeschlossen bleibt, scheint von einer ganz andern Seite her ein neuerwachendes Interesse sich ihm zuzuwenden.

Die Wissenschaft beginnt sich der Überreste der „Mittleren Zeiten", wie sie im Volk noch vorhanden sind, anzunehmen; die Sage [53]) erhält jetzt als historische Quelle Wert, aber auch für die Märchenforschung speziell wird mit dieser wachsenden Wertschätzung der Volksurkunden der Grund gelegt. Es sind erste Anregungen Herders, die jetzt fruchtbar werden; er hatte vor allem auf den mythologischen Gehalt der Volkserzählungen hingewiesen. Und kulturhistorisches, mythologisches und rein geschichtliches Interesse vereinigen sich jetzt dazu, die Sammlung alter Sagen ins Werk zu setzen. Ein Programm dieser Bestrebungen gibt Otmar (Nachtigall) 1796 in Beckers Erholungen: „Einige Winke über Volkssagen und Volkserzählungen." Er stellt entgegen den bisherigen Mißbräuchen die Forderung auf, „ganz in Sprache, Ton und Erzählungsweise des Volks die ge-

sammelten Stücke vorzutragen". Der Wortlaut sei natürlich kaum festzuhalten, da jeder im Volk die Sage etwas anders, je nach Individualität, Laune und Stimmung erzähle: „wenn nur der Nacherzähler uns den Geist der Volkssage aufzufassen wußte, und diesen wahr und treu darstellt. Wenn er durch keine Anspielungen auf Ereignisse aus neueren Perioden die Täuschung unterbricht, wenn er die Sagen weder in Heldengedichte, noch in Idyllen, noch in Romane umformt, und dem Volke keine litterarische Satire, keine Philosopheme usw. aufdrängt." Charakteristischerweise zeigt diese erste wissenschaftliche Befassung mit der Sage sofort ein anderes Extrem, das in seiner Betonung dem Verständnis von Sage und Märchen ebenso schädlich wurde wie das andere: mit jeder willkürlichen Zubereitung der Sagenstoffe wird ihre dichterische Verwendung überhaupt verworfen! Es ist nur die andere Seite des Rationalismus, die hier hervortritt; denn eine Auffassung der Sage als Dichtung läßt sich gewiß aus Otmars Worten nicht entnehmen: „Ächte Volkssagen gewähren nicht nur Unterhaltung in den Stunden der Muße; sie können auch dem Menschenbeobachter und dem Geschichtsforscher sehr wichtig seyn ..." Über die alte Aufklärungsformel „Unterhaltung und Belehrung" kam also auch der erste Verfechter eines wissenschaftlich-praktischen Standpunktes nicht hinaus. Immerhin war er als treuer und fleißiger Sammler ein Vorkämpfer einer ernsten und reinen Aufnahme auch des Volksmärchens, und ein Vorbild für die Brüder Grimm, die seine Sagensammlung anerkannten [54]).

Es mußte einer mit der ganzen Verstandeskultur der Aufklärung brechen, ihr offen den Krieg erklären, wenn er dem Märchen wieder zu seinem Recht als Dichtung verhelfen wollte. Dieser Befreier erstand dem Märchen, ja der ganzen Phantasiekunst in Ludwig Tieck. Aus welchem Niveau er sich emporringen mußte, hat er später selbst geschildert:

„Die erste Jugend des Verfassers fällt in jene Jahre, als nicht nur in Deutschland, sondern im größten Theil der kultivirten Welt der Sinn für das Schöne, Hohe und Geheimnisvolle entschlummert oder erstorben schien. Eine seichte Aufklärungssucht hatte sich der Herrschaft bemächtigt, und das Heilige als einen leeren Traum darzustellen versucht; Gleichgültigkeit gegen Religion nannte man Denkfreiheit, gegen das Vaterland Kosmopolitismus. Ein seichtes populäres Gespräch sollte die Stelle der Philosophie vertreten und ein krankhaftes Beobachten kränklicher Zustände, welches allen Zusammenhalt im Menschen vernichten wollte, prieß man unter dem vornehmen Titel Psychologie. Selbst die Poesie, in welche das Gemüth sich hätte retten mögen, lag erstorben, und seelenloser Mißverstand entspann nur aus den Werken des Alterthums ein unnützes Gewebe von Worten und schiefen Regeln, die endlich die Welt in den Tempel des Götzen,

der angebeteten Correktheit, führen sollte. Nicht daß schon längst große Gemüther edle Werke und tiefen Sinn ausgesprochen hätten, aber sie waren unbeachtet und führten nur neue Verwirrung herbei ... ja selbst Goethes frischer Morgen (nach kurzer lärmender Begeisterung) war ... wie in einem betäubenden Taumel von Zerstreuung vernachläßigt. Nicht, daß es nicht hie und da Gesellschaften gegeben, die sich wach zu erhalten versucht, und dem Besseren im Stillen angehangen, aber auch nur im Stillen, weil sie den Stimmführern gegenüber sich verbergen und zurückziehen mußten. ... Im Kampf gegen diese herrschenden Ansichten suchte der Verfasser früh einen Ruheplatz zu gewinnen, wo Natur, Kunst und Glaube wieder einheimisch sein möchten; ohne Unterstützung von Lehrern und Freunden mußte er selbst Schritt vor Schritt erobern [55])."

Tiecks gewaltigsten Schritt auf diesem Wege zur romantischen Kunst bedeuten die „Volksmährchen von Peter Leberecht", die er 1797 erscheinen ließ.

Er hat sich aus jenem dumpfen Schlaf aufgerüttelt. Die Nüchternheit, Plattheit und Regelmäßigkeit, der er selbst als Lohnschreiber gedient hat, ist für ihn vorbei, und er will alle davon befreien. Er sucht darnach, wie er seinen Gegensatz klar machen, wie er seine Sehnsucht nach dem Besseren verdeutlichen könne, und bald hat er's gefunden: es ist das Volksmärchen. Hier sieht er Wunder und Überirdisches, Phantasie und Glauben als die ursprünglichsten Kräfte der Dichtung beisammen. Er sieht im Volke als etwas Selbstverständliches herrschen, was dem Gebildeten und seiner Kunstpoesie abhanden gekommen ist; und er will es ihm wiedergeben. Doch woraus schöpfen, was ihm bringen? Hat er Zeit und Ruhe, das Volk zu belauschen und seine Märchen aufzuschreiben, er, der auf den Tag wirken will und die Stunde des Gelingens nicht verrinnen lassen darf? Eine schlichte reine Sammlung von deutschen Volksmärchen, wie er sie braucht, gibt es nicht, selbst kann er keine unternehmen wollen — was bleibt ihm übrig, als an das sich zu halten, was ihm fertig und gedruckt zur Hand ist? So bleibt ihm denn das Volksbuch als erstes. Da herrscht ja schließlich derselbe Geist; und seinen Zeitgenossen wird es ebenso neu sein, wenn er in schlichten altfränkischen Bildern fromm

und treu die Geschichte von den Heymonskindern erzählt. — Und es bleiben ihm dann weiter die echt überlieferten oder im Volksgeschmack behandelten Märchen andrer Nationen. Perrault und Gozzi müssen ihm nahe stehen, denn sie haben das geleistet, was er sich vornimmt. Der Blaubart Perraults könnte, wenn man das modische Kostüm des Franzosen wegließe, als deutsches Volksmärchen gelten; aber man kennt ihn ja, und man mag Perrault nicht; würde da eine selbst gute Prosaübersetzung die erhoffte Wirkung haben? Gozzi hatte in Venedig gezeigt, wie die „abgeschmacktesten alten Ammenmärchen" durch dramatische Behandlung einen Riesenerfolg erzielen konnten: sie hatten das regelrechte Drama gesprengt [56]). Warum sollte das in Deutschland nicht auch möglich sein? — So kommt der „Ritter Blaubart" zustande, und „der gestiefelte Kater".

„Die Geschichte von den Heymons-Kindern war nicht wert, daß Verfasser sie bearbeitete! Nicht Phantasie und Laune, sondern Unwissenheit und Aberwitz brachten diese Schöpfung einer allgemeinen politischen und moralischen Verwirrung hervor! Und wir weisen dies Märchen billig in die Jahrmarktsbuden zurück." Es war wohl der allgemeine Eindruck, wie ihn Tiecks Tat zuerst hervorrufen mußte, den die „Allgemeine Litteratur-Zeitung" so formulierte [57]). Und für Tieck konnte nichts schmeichelhafter sein, als diese Aufnahme. Aber in seinen „Volksmährchen" war dafür gesorgt, war zu gut dafür gesorgt, daß die Herren Aufklärer, die das Märchen immer noch nicht kapierten, ein satirisches Spiegelbild vor der Nase hatten, vor dem ihnen von Rechts wegen hätte mögen angst und bange werden. Wenn sie mit dem naiven Volksbuch nichts anfangen konnten, so war da die ironische Geschichte von den Schildbürgern dem zur Seite, und die war offenkundig genug eine Satire auf die ganze Aufklärung. Aber es kam noch besser. Im zweiten Teil der „Volksmährchen" stand „der gestiefelte Kater, ein Kindermährchen in drei Akten". Was eben der Philister, wenn er den Titel aufschlug, an Aufklärungsweisheit über solche Ammenmärlein entrüstet vom Stapel lassen wollte, das fand er hier Wort für Wort an den Pranger gestellt: das Verhalten eines aufgeklärten und regelrechten Publikums während einer Märchenaufführung war hier mit unerhörter Frechheit und beißendem Witz geschildert. Der Erfolg

zeigte, daß dies das einzige Mittel war, jener verstumpften Gesellschaft beizukommen. Diesen Angriff hat die Aufklärung nicht lange überlebt: sie war lächerlich gemacht, und in diesen Formen fortan unmöglich.

Die Brutalität, mit der das Märchen selbst zur Verspottung der Märchenverachtung vergewaltigt wurde, war gewiß nicht schön; aber auf Schönheit kam es in diesem Kampf auf Leben und Tod nicht an. Bescheidene Versuche, der Phantasiekunst Geltung zu verschaffen, waren gescheitert: Tieck siegte nicht durch seine Heymonskinder, sondern durch den gestiefelten Kater, und dieses Muster von Anmaßung allein konnte sich durchsetzen. Daß im Rahmen seiner sieghaften Satire positive Werke wie jenes Volksbuch, wie der Blaubart, wie die eignen Versuche ernster Märchendichtung standen, war trotzdem sehr notwendig; wenn seine Polemik alle falschen Götzen kurz und klein geschlagen hatte, so war da ein Hinweis zur wahren heiligen Dichtung gegeben. Und darin, im Zerstörenden und Schaffenden zugleich, liegt der Wert dieser „Volksmährchen von Peter Leberecht". Man darf darum die einzelnen Stücke bis auf wenige nicht als Kunstwerke für sich heute betrachten und genießen wollen; die meisten werden durch das, was sie damals neu und groß machte, abstoßen. Die Magelone durch weichliche Hervorhebung des Gefühls, durch Ritter- und Minnewesen; die Schildbürger durch ihre Satire, der gestiefelte Kater durch sein witziges Spiel mit dem Märchen: nur die Heymonskinder, und vielleicht der Blaubart, sind — unter den eigentlichen Verarbeitungen volkstümlicher Stoffe — von bleibendem Wert [58]). Der Blaubart vielleicht; denn, obgleich er ernst gemeint ist und nicht ironisch, das Volksmärchen kommt nicht so ganz zur alleinigen innern Wirkung, die es auf der Bühne haben könnte. Es sind zuviel fremde Elemente, zu viel Ritterwesen in einer Menge von Nebenhandlungen damit verflochten; zu viel shakespearisierendes Narrentum von großer innrer Kälte forciert, zu viel Realistik, Psychologie und Witz aufgeboten, um einen Stoff dem „modernen Empfinden" „näher zu bringen", der sich das wohl verbitten darf. Stark und angemessen sind die echten gruseligen Töne, die Tieck in den Szenen zwischen Mechthilde und Agnes anschlägt; bei dem schaurigen Märchen von den blutigen Händen ist er recht in

seinem Element, während die Erlösungsszene, die im französischen Märchen lyrisch so wundervoll ist — Anne ma sœur Anne, que vois-tu donc venir? ... — hier nicht recht so gestaltet ist, wie man es sich auch auf der Bühne vorstellen könnte.

Die merkwürdige Vereinigung glänzenden Witzes und schärfsten kritischen Verstandes mit tiefer künstlerischer Erkenntnis hatte Tieck zum siegreichen Kämpfer für das Märchen gemacht: er hatte es der starren Anschauung eines ganzen Jahrhunderts zum Trotz dichterisch in seine Rechte wiedereingesetzt. Aber eben diese Vereinigung wesentlich so entgegengesetzter Fähigkeiten machte ihn zum naiven Märchen-Dichter oder nur Wiedererzähler unmöglich. Man kann sich kaum etwas alberneres vorstellen als sein „Rotkäppchen“[59]. Er hat da die ehrliche ernste Absicht, das Perraultsche Märchen als einfaches Kindermärchen auf die Bühne zu bringen; und was bringt er zustande? — Aus Rotkäppchen macht er eine naseweise junge Dame, die mit dem Jäger herumkokettiert; aus dem Wolf einen monologisierenden philosophischen Bösewicht, dessen ursprünglich edle Gemütsart durch schlechte Behandlung seitens der Menschen zur Raubtiernatur herabgesunken ist. In einer primitiven Dorf-Sonntagsschilderung am Anfang, und der Waldstimmung später, wo die einzelnen Vögel Rotkäppchen warnen, versucht er naiv zu sein, bringt es aber nicht fertig, so sehr er sich Mühe gibt; der Gesamteindruck ist und bleibt widerlich. Daß er selbst und seine Freunde dies Machwerk doch für etwas hielten, ist verzeihlich: der gute Wille mußte für die Tat gelten, zu einer Zeit, wo es überhaupt darauf ankam, die Beschäftigung mit dem Märchen wieder populär zu machen; daß aber noch die Brüder Grimm in Tiecks Verhunzung eine „lebendige Bearbeitung“ sahen[60], ist kaum verständlich; und es zeugt von dem tiefen Verständnis für Märchen und Märchenbühne, das man heutzutage hat[61], wenn man immer noch Tiecks Rotkäppchen für ein unübertreffliches Muster hält[62].

Tieck mußte es andern überlassen, das eigentliche Volksmärchen rein aufzufassen, zu sammeln und in seiner ewigen Form vor aller Augen zu stellen. Ohne ihn aber wäre diese Arbeit nicht denkbar geworden; hätte dieser kühne Revolutionär nicht die Aufklärung zerschlagen, nicht die Phantasiedichtung des Volkes als Evangelium einer

neuen Kunst verkündet, einer Wiederherstellung des Märchens, wie der Beginn des 19. Jahrhunderts sie sah, hätte jeder Boden gefehlt.

Gleich die erste Sammlung, die nach Tieck mit Volksmärchen hervortritt, zeigt die tiefe Umwälzung, die sich in ästhetischen Dingen vollzogen hat, aufs deutlichste. „Das Mährleinbuch für meine lieben Nachbarsleute“ von „Peter Kling“ (Pseudonym für J. G. Münch), das 1799 erscheint[63]), bringt schon in der Einleitung einen neuen frischen Ton. Der Herausgeber erzählt da, wie ihm der Mut zu seiner Veröffentlichung gekommen ist, als er gesehen hat, daß er Groß und Klein mit seinen Erzählungen Freude gemacht hat, und ganz im gemütlichen volkstümlichen Erzählerton schließt er seine Vorrede: „Und nun meine Kinder, immer in der Reihe herumgesetzt und hübsch stille, ich erzähle!“ — Das erste, was er erzählt, heißt kurzweg „Das Mährlein“; es schildert sinnbildlich die Rolle des Märchens zur Zeit der Aufklärung und seinen jetzigen Triumph. Bei der Eingangsszene muß man unwillkürlich an Hauff denken: bei ihm wird geschildert, wie das Märchen in Mißkredit gekommen ist und schließlich unter dem Gewand eines Almanachs sich einzuschmuggeln weiß, und der strengen Visitation am Stadttor entschlüpft. Hier heißt es: „Es war einmal ein Mährlein, das reiste durchs ganze Land, ein Kind der Liebe, wie es selbst dem Thorwart sagte“; — durch böses Gerede wird es aus der einen Stadt vertrieben — „Sie schlug die Augen nieder und ging. Und schon am Thor des nächsten Orts erzählt' es der Examinator der Wache und sagte laut: da kommt sie! — Sie blickten ihr scharf unters Gesicht.“ Jedes vertreibt sie nun unter einem anderen Vorwand. „Lange wanderte sie herum, ohne eine bleibende Stätte zu finden. Endlich nahm ein Landmann sie auf und sie blieb bey ihm viele Jahre ... auf der Rockenstube hörte man niemand lieber als sie: sie wußte den Ton zu treffen, der die Menge hinhielt und träumte schöner als alle Mädchen. Da ward der Herr des Ortes krank, und die Nächte wurden ihm so lang, und weil die Unterthanen ihn liebten, so wachte eins um das andre, aber als das Mährlein kam, ließ ers nimmer von sich. ... Und er bekam seinen Schlummer wieder und wollte ihn allein dem Mährlein verdanken. Nun erschien die Zeit ihres Glückes; sie erschien mit ihrem Herrn bei

Hofe ... doch verließ sie die gemeinen Cirkel nicht ... und kein moderner Moralist, er schreie wie er wolle, verjagt das Mährlein mehr." Derartiger Enthusiasmus fürs Märchen mit unverkennbarer Spitze gegen die Aufklärung spiegelt die Polemik Tiecks im beschränkteren bürgerlichen Kreise wieder, wenn auch die Auffassung des Märchens selbst nicht die tiefste scheint. Die eigentlichen Erzählungen tragen zwar das Gepräge mündlicher Überlieferung und sind sogar mit manirierter Treuherzigkeit und Altertümlichkeit wiedergegeben; richtige Märchen aber sind es mit einer Ausnahme nicht, sondern Sagen, Rübezahls- und Teufels-„Legenden" und „Spuckereyen" [64]); das eine echte Märchen ist eine eigenartige Fassung des „Löweneckerchen" (Grimm Nr. 88.).

Begünstigt durch die neue Zeitströmung wagt jetzt immer öfter einer oder der andre, den das strenge Regime der Aufklärung nicht hatte zu Worte kommen lassen, seiner Jugend sich zu erinnern und die Märchen, die ihm damals bleibenden Eindruck machten, zu sammeln und herauszugeben.

Ein Unbekannter, dessen Feenmärchen 1801 erscheinen [65]), gibt ausführlich von seiner Kindheit Bericht, die unter den Märchenerzählungen einer guten Tante sich bildete. Manches französische Feenmärchen findet sich unter den aufgezeichneten Stücken; sie wurden ihm wahrscheinlich mündlich ebenso erzählt, wie die deutschen Volksmärchen, die er bringt, und er kannte vielleicht gar nicht die fremde Quelle; wie man sich das im 18. Jahrhundert bei den Kindern gebildeter Familien leicht vorstellen kann. Die Erzählung in diesem Buch ist übrigens sehr modernisiert und meist geradezu schlecht. Zu dichterischer Höhe erhebt sich in einzelnen Momenten nur das Märchen vom singenden klingenden Bäumchen. Das Prinzip willkürlicher Veränderung und Ausschmückung herrscht ziemlich unumschränkt, und ein Respekt vor der Form der Volkserzählung fehlt gänzlich. Immerhin ist der Ton ernst und die Absicht gut: vor allem ist das erste Mal eine größere Reihe deutscher Märchen hier versammelt; bis auf sechs echte Stücke hatte es vorher noch keine Sammlung gebracht. Das ist natürlich im Grunde purer Zufall. Es war schließlich wichtiger, ein Märchen rein und ohne persönliche Zutaten dem Volke abzulauschen, als be-

liebig viele Volksmärchenstoffe zu verarbeiten. Noch immer hatte jenes Erfurter Märchenbuch keinen Nachfolger gefunden. Und war auch der Fluch der Zeit vom Märchen genommen und wendete man sich unbefangener ihm zu: noch immer glaubte man nach Belieben ändern, verlängern und ausschmücken zu müssen: so war die langgeübte Praxis der Volksüberlieferung gegenüber den Leuten in Fleisch und Blut übergegangen.*

Nicht aus den Kreisen braver bürgerlicher Unterhaltungsschriftstellerei, der die letzten beiden Sammlungen doch angehörten, konnte ein wirklich großer Fortschritt kommen, er sollte wieder von der neuen romantischen Bewegung ausgehen.

Philipp Otto Runge — der als romantischer Maler jetzt allmählich wieder bekannter zu werden anfängt — war von Tieck, dessen Freundeskreis er angehörte, wohl zuerst auf das Märchen hingewiesen worden und hatte sicher die ersten Anregungen romantischer Poesie von ihm empfangen. Ob er bereits damals, als sein Verkehr mit Tieck in Blüte stand, Märchen in seiner heimatlichen Mundart erzählte, ob ihn Tieck zum Suchen nach Märchen im Volk anleitete, das läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls hatte sein erstes öffentliches Hervortreten mit aufgeschriebenen plattdeutschen Märchen eine andre spezielle Veranlassung: das Erscheinen des Wunderhorns. Hatte Tieck in seinen „Volksmährchen" das Verständnis für die Volkskunst mit allen Mitteln einer rücksichtslosen Polemik seinen Zeitgenossen wieder abringen müssen: hier im Wunderhorn, der zweiten großen Tat der Romantik, war die positive Ergänzung dazu gegeben, war die Volkspoesie selbst wieder vor aller Augen gestellt. Was Tieck kühn behauptet hatte, hier ward es gleichsam bewiesen. Und was hier zuerst für das Volkslied allein getan wurde, das ward auch für das Volksmärchen ein neuer Anstoß. Denn eben jener Runge besann sich, als er das Wunderhorn jetzt vor sich sah, auf eigne, andre Volksüberlieferung, die ihm noch größer dünkte, und die er noch völliger dem Volke abzulauschen sich zutraute. Bereits im Januar 1806 hatte er mündlich zwei Stücke gehört, die ihm der Aufzeichnung wert schienen. Er schrieb (7. Januar) an seinen Bruder Gustav in Wolgast: „... ich will dir ... gelegentlich zwey Löögschen (Kindermärchen) schicken, die ganz

außerordentlich schön und complet sind, wenn ich nur Zeit finde, sie aufzuschreiben." Am 27. Januar ist er dann damit bereits zustande gekommen, und er schickt sie seinem Freunde Zimmer geradezu als Antwort auf das Wunderhorn, das ihm jener gesandt hatte. Er schreibt dazu einen Brief, in dem er ihm noch für das Wunderhorn dankt, und den Wert dieses Buches anerkennt; jedoch findet er es auffallend, daß 1) man vieles vollständiger kennt, als es da enthalten ist, und 2) durch das Verhochdeutschen eine Sache oft platter geworden ist. „... an einem rechten Volksliede, Ballade, Mährchen, hangt eine geistige Färbung, wie die Staubfäden an den Blumen ... es liegt dies wol bisweilen an der Geschichte oder Materie, am gewöhnlichsten aber doch an dem wie? oder wodurch?" Herder habe recht gehabt, daß die Melodien dazu gehörten, „sollte dasselbe nicht mit dem Dialekt seyn. Und sollte man nicht, wenn man drauf denkt den Reiz solcher Sachen festzuhalten, gerade das Flüchtige, ich möchte sagen die Blüthe, in welcher sie einem erscheinen, festzuhalten suchen. Ich sende Ihnen hier zwey plattdeutsche Döhnchen, wie sie die Kinderfrauen wohl erzählen. Man findet sie selten so vollständig, und ich habe mich bemüht sie so aufzuschreiben, wie sie sich anhören. Vielleicht, da Sie das Platt doch verstehen, wird es Ihnen möglich, den rechten Ton zu treffen, oder ihn sich zu imaginieren. ... Ich glaube, wenn jemand es übernähme dergleichen recht zu sammeln, und hätte das Zeug, um das Eigentliche zu packen, daß es schon der Mühe verlohnen würde. Vorzüglich wäre nie zu vergessen, daß die Sachen nicht gelesen, sondern erzählt werden sollten[66])."

Erst zwei Jahre später ist von Runges Märchen: dem „Machandelboom" und dem „Fischer und syner Fru" wieder die Rede. Arnim bittet Runge um die Erlaubnis, die ihm von Zimmer mitgeteilten „sinnreichen Volkssagen", die er im Hamburger Dialekt aufgeschrieben habe; er wolle sie mit „mehreren aus andern Gegenden" in der Einsiedlerzeitung abdrucken (Brief vom 9. Mai 1808). Und Runge erklärt sich damit einverstanden: „Ich wüßte nicht, wie ich etwas dagegen haben könnte, daß Sie die beiden Mährchen drucken ließen, die Ihnen so gut wie mir gehören, da es blos Zufall ist, daß ich sie vollständig zu hören bekam. Sehr an-

genehm würde es mir seyn, wenn ich Ihnen noch die Geschichte vom starken Hans liefern könnte. Solche Sachen sind eine außerordentliche Delikatesse für mich, und ich glaube nicht, daß Sie viele so sublime antreffen werden, als diese drey Geschichten seyn würden. Von dem starken Hans habe ich nur erst eine allgemeine Anschauung, hoffe aber, daß ich ihn noch näher von Angesicht werde kennen lernen." Das dritte Märchen kam nicht mehr zur Ausführung; der Machandelboom aber wurde 1808 in der Einsiedlerzeitung abgedruckt; der Fischer erst später bei Büsching (1812) und Grimm (1812)[67].

Es ist eine prinzipiell ganz neue Beschäftigung mit dem Volksmärchen, die Runge dem Angeführten zufolge schon der Theorie nach vertritt. Aber nun diese Märchen selbst!

„Das erste ist eigentlich erhaben und pathetisch und wird durch die Kümmerlichkeit und Gleichgiltigkeit des Fischers sehr gehoben[68])." Das nordische Meer ist der große stets bewegte Hintergrund, vor dem die Tragödie des Ehrgeizes und der Vermessenheit sich abspielt. Es ist die Geschichte von dem Weib, das König und Kaiser und Papst und zuletzt Gott werden will. Und als ein gewaltiges Echo läßt das Meer diese Regungen des Menschenkindes vom kleinsten Wunsch bis zum frevelhaften Begehren widerhallen: vom sanften Wehen bis zum donnernden Sturm.

„Das andre ist im Grunde mehr wehmüthig als traurig, es geht oft ins fröhliche über[68])." Auch hier das Miterleben, Mittrauern und -freuen der Natur; der Blutstropfen im Schnee; das Blühen und Wachsen des Machandelbooms; das Auffliegen des Vogels aus den Gebeinen des gemordeten Knaben. Aber auch hier die nordische Riesengröße der Verhältnisse: die herrliche Roheit und Grausamkeit einer heidnischen Urzeit. Wie dem Knaben der Kopf mit dem Deckel der Lade abgeschlagen, wie er geschlachtet und seinem Vater als Speise vorgesetzt wird; wie schließlich der kleine Vogel der bösen Stiefmutter den Mühlstein auf den Kopf schmeißt, „dat se ganß tomatscht wurr", das wird man in keinem süddeutschen Märchen finden.

Als höchste Kunst stand mit diesen Schöpfungen das Märchen mit einem Male vor der Welt. Als Kunst, die von Uranfang her bestand, und die alles, was seit Urzeiten bis auf den letzten Tag an

„Kunstdichtung“ geschaffen war, als klein und kaum der Rede wert erscheinen ließ. Daß solche Märchen nicht die Kunstschöpfung eines Einzelnen, nicht Runges Dichtung sein konnten (wie man neuerdings gemeint hat[69]), ist selbstverständlich. So etwas läßt sich nicht „machen“; und die eignen Äußerungen Runges, die darüber bekannt sind, beweisen das. Trotzdem mußte der, der sie aufschreiben konnte, ein Mensch sein von seltener Art: durch und durch Dichter und durch und durch Volk. Das war Runge. So konnte er die Märchen überhaupt hören und im Volksdialekt aufnehmen; so konnte er, mit Bewußtsein ihrer künstlerischen Größe, in heiliger Ehrfurcht sie aufschreiben und stolz als Stammesgut selbst dem Wunderhorn gegenüberstellen. Und alle, die von Dichtung etwas gewußt haben unter den Deutschen, waren voll Bewunderung für diese seine Tat. Für die Brüder Grimm war er unerreichtes Muster; und sie bedauerten nur, daß er nicht mehr gegeben habe; und für Brentano war er das Ideal des Märchenerzählers schlechthin.

In Heidelberg, wohin Runge 1806 seine Märchen sandte, und wo das eine zuerst veröffentlicht ward, war unterdessen auf das Wunderhorn eine neue Tat für die Volkspoesie gefolgt. Arnims Ruf: „Wir wollen allen alles wiedergeben, was im vieljährigen Fortrollen seine Demantfestigkeit bewährt hat“, erweckte Nachfolger. 1807 erschien Görres' Schrift „Die teutschen Volksbücher“. Wohl nie seit Herder ist mit einer glühenderen Beredsamkeit der Unterschied zwischen „Gebildeten“ und „Volk“ bekämpft, und das Mittelalter, das solchen nicht kennt, nach seinen wertvollen Elementen so eindringlich dargestellt worden, wie hier von Joseph Görres. Mit einer ganz andern Liebe und Eindringlichkeit, als Tieck zehn Jahre früher es getan, stellt er die Volksbücher, die seit Jahrhunderten sich erhalten haben und immer wieder mit Lust gelesen werden, als das hin, was dichterisch allein von dauerndem Wert fürs Volk geblieben ist, was geradezu die Summe aller geistigen Entwicklung und aller tiefsten Wesensäußerung darstellt.

Die Schrift gilt nur dem Volksbnch, und das Märchen liegt außer ihrem Bereich; aber vieles davon läßt sich unmittelbar aufs Volksmärchen anwenden. Auch für seine Pflege ist „ein inwendiger

Geist, allen Ständen innewohnend", Voraussetzung. Streng und gerecht werden Gebildete und Volk einander gegenübergestellt, und der „Pöbel" von ihnen als das gesondert, was in beiden zu Hause ist, mit „Volk" an sich aber, wie das 18. Jahrhundert es wollte, nichts zu tun hat. Der Geist, der in diesem Buche herrscht, wirkt auch in der von den Heidelberger Romantikern begründeten Einsiedlerzeitung (1808). Sie soll „das schöne Einzelne, was in Deutschland zerstreut wirkt, zu einer allgemeinen Mitteilung bringen. ... Zu diesem Schönen gehört auch die Liebe zur alten Zeit, das Bemühen alles Lebendige daher noch zu sammeln und aufzubewahren"[70]). Als erstes Märchen, dem diese Gesinnung zugute kommt, war schon der „Machandelboom" erwähnt.

Die eigentlichen Anreger des Heidelberger Kreises waren die Freunde Arnim und Brentano, die sich von ihrer Arbeit am Wunderhorn an zu gemeinsamer Wirksamkeit verbunden hatten. Früh war besonders Brentanos Interesse am Alten und seine Liebe zum Volke wach; sein Sammeleifer hatte bereits eine Reihe von wertvollen alten Büchern und Flugblättern vereinigt, die für das Wunderhorn zum Teil und für Görres' Schrift über die Volksbücher gänzlich das Material liefern konnten. Auch die Brüder Grimm, die mit ihm 1802/03 in Marburg zusammen studierten, wies er zuerst darauf hin, Volkslieder, Märchen und Sagen auf ihren Ausflügen in die dortige Gegend zu sammeln[71]). Selbst trat er das erste Mal verheißungsvoll hervor, als er nach dem Abschluß der Arbeit am Wunderhorn eine Sammlung von Märchen begann[72]). Dieser Plan mochte dann mit den Brüdern Grimm des öfteren besprochen worden sein; denn aus ihrem Briefwechsel geht hervor, daß sie sich ebenfalls seit einiger Zeit ums Märchen bemühen. Sie betreiben die Nachforschung neben andern Arbeiten her und schreiben sich 1809, als Wilhelm zur Kur in Halle weilt, über ihre Erfolge[73]). Sehr weit gediehen scheint damals die Sammlung nicht: Wilhelm wird bei seinem Suchen oft mit Tausend und einer Nacht abgespeist, Echtes weiß man nicht, wo er fragt: ein Zeichen für die Ahnung, die man in gebildeten Kreisen noch vom Märchen hatte. „Von Kindermärchen habe ich wieder gehört", berichtet er dann im Juli, „allein es waren schon bekannte. Überhaupt

fang ich an zu glauben, daß ihr Kreis nicht sehr groß ist, und daß wir die meisten kennen, daß aber diese allgemein verbreitet sind. Denn auch Runge kennt nicht mehr, wie mir Steffens erzählt hat, der sie öfters von ihm gehört." Jakob läßt den Mut nicht sinken und antwortet: „Mit den Kindermärchen hast du insofern nicht recht, als wir von den wenigsten das rechte Detail wissen, und dieses ist es, was eben herauszubringen und aufzuschreiben wäre." Trotzdem sind die Brüder noch bereit, die Sammlung an Brentano abzutreten. Dieser kommt gerade nach Halle, fördert Wilhelm durch viele interessante Bücher für andre Studien, und so wollen sie ihm zum Dank die Märchen überlassen: „Der Clemens kann die Sammlung von Kindermärchen herzensgern haben, und es wäre schlecht, wenn wir seine Güte durch so Kleinigkeiten nicht erkennen wollten, wenn er auch anders damit verfährt, als wir im Sinn hatten", schreibt Jakob. Auf seine genauere Anfrage erhält er dann von Wilhelm zur Antwort, daß Brentano ernsthaft willens sei, Kindermärchen herauszugeben, daß eine Hauptquelle dafür seine kleine italienische Sammlung (der Pentamerone) sei, und daß er auch dänische aus Wilhelms Übersetzung bearbeiten wolle. So geht Brentanos Sammelplan über das deutsche Märchen hinaus. Und Jakob bestärkt ihn hierin; er rät ihm sogar, aus dem Cabinet des fées das Beste herauszunehmen, mahnt ihn aber, vor allem doch an Mündliches sich zu halten. Er empfiehlt ihm die Marburger Märchenfrau, von der sich Brentano dann auch 6—8 Stücke erzählen läßt.

Es ist also Brentano, der mit Übernahme des Grimmschen Materials die erste von dem neuen Geist getragene Volksmärchensammlung ins Leben rufen will, und zwar indem er auch andre Nationen in sein Bereich zieht. Noch 1810 berichtet er Runge davon[74]): „Ich gehe jetzt damit um, Kindermärchen zu sammeln. Zimmer wird sie, wenn ich fertig bin, drucken. Ihr trefflich erzählter Machandelboom und Buttje Buttje werden auch dabey seyn, wenn Sie es erlauben, und Sie teilen mir wohl mit, was Sie sonst noch haben, in gesunder Zeit. Wenn ich fertig bin sende ich Ihnen das Manuscript. Ich denke es in klein Folio oder groß Quart drucken zu lassen, mit deutlichen großen bunten Bildern in Holzschnitten. Vielleicht macht Ihnen

einmal die Sache Freude und Sie zeichnen einige Bilder dazu." Dieser Plan, in dem Runge wieder als Patron der Unternehmung erscheint, ist nicht zur Ausführung gekommen. Brentano kam wohl selbst zu der Überzeugung, daß bloßes treues Sammeln und Wiederherstellen nicht in seiner Art lag. Sein Genie drängte nach persönlicher Weiterbildung der Stoffe, nach eigner Märchen-Dichtung, die auf diesen praktischen Sammelversuchen sich später aufbaute.

Der vorhandene Stoff an Kindermärchen verblieb nun den Brüdern Grimm, die ihn in ihrer Weise benutzten, und jedenfalls mit größerer Treue und Hingabe den eigentlichen Volkston suchten. Als sie schon eine gute Zahl beisammen hatten und immer noch zögerten, ward Arnim ihr Helfer: er trieb sie dazu, was bisher da war, 1812 als „Kinder- und Hausmärchen" erscheinen zu lassen. Es waren nur deutsche Märchen, die sie mit richtigem Gefühl herausgaben; von den ausländischen Märchen folgten dann später im 3. Bande kurze Inhaltsangaben.

So, wie uns von Kind auf die Grimmschen Märchen vertraut sind, standen sie noch nicht in dem ersten Bande, der 1812 erschien. Geradezu eine Ängstlichkeit scheint damals bei den Brüdern zu walten: sie fürchten sich, in eine irgendwie selbständige Weiterdichtung zu geraten, und stellen z. B. lieber zwei abweichende Fassungen eines Märchens, ja zwei Bruchstücke unvermittelt nebeneinander, als daß sie einen eignen Schluß oder einen neuen Übergang anbrächten. Sie übersehen dabei, daß selbst Bruchstücke, wenn sie in der rechten Umgebung aus dem Munde einfacher Menschen gehört werden, viel reicher und lebendiger durch Tonfall, Dialekt und persönliche Art erscheinen, als wenn sie auf dem Papier inhaltlich ganz genau wiedergegeben werden: gerade das, was Runge mit richtigem Gefühl den Duft, die Staubfäden dieser Blumen nannte, es geht bei jeder wörtlichen Aufzeichnung verloren. Das muß beim Aufschreiben ergänzt werden; es muß durch innigstes Verständnis für das Undefinierbare des „Tons" auch in der „Schriftsprache" wiedergegeben werden können. Bei der

ersten Fassung, wie gesagt, war das noch nicht eigentlich der Fall. Schon Jakobs Beteiligung, die hier noch am stärksten war, brachte mehr eine Betonung des Historischen mit sich; die Märchen sollten einerseits ein Kinderbuch abgeben, andrerseits aber Quellenmaterial für mythologische Forschung. Und eine unmögliche historische Treue ließ man als alten Denkmälern ihnen zuteil werden. Trotzdem war das Vorgehen der Brüder bereits hier weniger streng, als sie selbst (Arnim gegenüber z. B.) zugeben mochten. Einen volkstümlichen Stil von Redensarten und stehenden Wendungen, von einfachen und sinnlichen Bezeichnungen, wie sie ihn nicht bei einer bestimmten Erzählung, sondern in ihrem ganzen Umgang mit dem Volk sich gebildet hatten, besaßen sie bereits, ohne es zu wissen; und so stilisierten sie auch die Märchen, die sie aus gedruckten Quellen verschiedenartigsten Charakters nahmen [75]).

Arnim, der schon, bevor er die Märchen in Händen hielt, gelegentlich eines prinzipiellen Streites über die Art der Wiedergabe den Brüdern auf den Kopf zu sagte, sie hätten die Stücke sicher nicht so aufgeschrieben, wie sie sie empfangen, fand seine Vermutung in dem Buch selbst bestätigt [76]); er weist ihnen Fälle nach, wo sie doch kombiniert haben, was er vorher in getrennten Fassungen von ihnen hörte. Und schon jetzt geben die Brüder ihre Behauptung absoluter Treue preis, und Jakob sagt: „Du kannst nichts vollkommen angemessen erzählen, so wenig du ein Ei ausschlagen kannst, ohne daß nicht Eierweiß an den Schalen kleben bliebe; das ist die Folge alles Menschlichen, und die Façon die immer anders wird. Die rechte Treue wäre mir nach diesem Bilde, daß ich den Dotter nicht zerbräche. — Diese Treue aber ist da, in der Sache ist durchaus nichts zugesetzt oder anders gewendet." Die andre unmögliche Treue, setzt dann Wilhelm später hinzu, sei nicht beabsichtigt worden: „es ist natürlich, daß, wenn wir etwas selbst empfunden, diese Empfindung auch sichtbar werden muß, und ihren besonderen Ausdruck habe. Drum hab ich mir in den Worten, der Anordnung in Gleichnissen und dergleichen gar keine Schwierigkeit gemacht, und so gesprochen, wie ich in dem Augenblick Lust hatte." Wird das also bereits für diese noch peinlichen und ängstlichen Fassungen zugestanden:

für die weitere Durcharbeitung der vorhandenen und Neubehand-
lung der hinzukommenden Märchen im 2. Bande und in den fol-
genden Auflagen gilt es durchaus. Je mehr Wilhelm Grimm die
alleinige Redaktion der Märchen in die Hand bekommt, desto mehr
werden Arnims Forderungen einer abrundenden Form, eines be-
friedigenden Schlusses, wo er in der fragmentarischen Überlieferung
fehlte, erfüllt. Brentano konnte noch beim Erscheinen des 1. Bandes
ausrufen: „Ich finde die Erzählung aus Treue äußerst liederlich und
versudelt ... warum die Sachen nicht so gut erzählen, als die Rungischen
erzählt sind? sie sind in ihrer Gattung vollkommen." ... „Wollten die
frommen Herausgeber sich selbst genug thun, so müßten sie bei jeder
Geschichte eine psychologische Biographie des Kinds oder des alten
Weibes, das die Geschichte so oder so schlecht erzählte, voraussetzen"[77]).
Für die späteren Fassungen gilt sein Vorwurf nicht mehr. Da ist es
gelungen, den Ton der Volksdichtung zu treffen, wie Runge ihn traf,
ohne sich wörtlich an Einzelheiten zu klammern. Sprichwörter, volks-
tümliche Wendungen aller Art werden auch da zur Belebung ver-
wendet, wo man sie nicht gehört; und bei der großen Erfahrung und
Kenntnis, die Wilhelm allmählich erlangt, gelingt ihm jeder Ausdruck
mit einer Sicherheit, die wir als völlige Wahrheit und Treue der
Überlieferung empfinden. Gewiß konnte nur ein Mensch von höchster
dichterischer Fähigkeit eine solche Aufzeichnung zustande bringen. Trotz-
dem ist es ein Irrtum, wenn man heutzutage (wo man die phono-
graphische Aufnahme des Märchens im Volk allen Ernstes als Ideal
ansieht) Wilhelm Grimms Vorgehen mit „Kunstschöpfung" und
„Märchendichtung" kennzeichnet, genau wie man es bei Runge getan.
Es ward schon hervorgehoben, daß das, was im Volk der einzelne
tut, wenn er das Überlieferte durch sein Gefühl neugeboren ans Licht
treten läßt, für die schriftliche Fixierung in noch stärkerem Maße ein-
treten muß, um auch in der gebildeten Schriftsprache das Dichterische,
die Form, zu wahren. Wenn man mit Märchensammeln weiter nichts
bezweckt, als mythologische oder völkerpsychologische Rückschlüsse zu
machen, wenn man wie so oft heutzutage im Märchen nur Material
sieht, dann ist jenes stoffliche Prinzip der Wiedergabe ja konsequent.
Wilhelm Grimm kam über diese Auffassung immer weiter hinaus,

wenn er auch ursprünglich unter seines Bruders Einfluß in ihr befangen war: und sein Verdienst ist nicht, daß er den Philologen ein Material, sondern daß er dem gesamten Volk eine Dichtung wiederschenkte, von der es in seinen höheren Schichten gar keine, im ganzen nur eine beschränkte Ahnung hatte. „Wir wollten ... durch unsere Sammlung nicht bloß der Geschichte der Poesie einen Dienst erweisen, es war zugleich Absicht, daß die Poesie selbst, die darin lebendig ist, wirke" sagte er in dem Vorwort zum zweiten Bande. Und schon in der Einleitung zum ersten hatte er wundervolle Worte gefunden, das Wesen dieser Märchen den Menschen ans Herz zu legen. Und was war denn das Wesen dieser Dichtung, die er das erste Mal in ihrer ganzen Fülle und in ihrer wahren Gestalt dem Deutschen erschloß? Was war das für eine Art von Poesie, auf die man sich jetzt besann, nachdem man ein ganzes Zeitalter hindurch sich ihrer geschämt hatte?

Es war Phantasiekunst, ihrem innersten Wesen nach Naturreligion: das Verhältnis des einfachen Menschen zur Natur, in wechselnden Bildern der Phantasie ausgesprochen.

Die Seele des eigentlichen Menschen, wie er vor Tausenden von Jahren der Natur nahe gestanden hat und wie er noch heute unverbildet in einsamen Wäldern und Bergen, in stillen Dörfern, an öden Küsten abgeschlossen lebt — die Seele des Menschen ist noch unzerteilt; noch nicht in einzelne Fähigkeiten und Disziplinen zerrissen, noch nicht zu kulturellen Seiltänzereien, zu Wissen und Verstehen abgerichtet; sie denkt in Bildern, und das ganze Weltbild ist ihr Gefühls-Anschauung. So entsteigt ihr der Natur-Mythos: er wird geglaubt, denn Glauben und Schauen sind noch eines. Später verdrängt ihn eine andere Gefühls- oder Verstandesanschauung; er pflanzt sich in einer Kunstform von Geschlecht zu Geschlecht fort und findet nicht mehr ein äußeres Fürwahrhalten, sondern ein inneres gläubiges Gefühlsverhältnis. Diese Kunstform aber ist die epische. Man hat oft das Märchen für bloßen Stoff erklärt, weil es keine „Form" habe, nur in „Prosa" erzählt werde. Dem liegt die ungemein tiefe Auffassung der „Poesie" als „Versmacherei" zugrunde, auf die es sich nicht lohnt weiter einzugehen. Die Form des Märchens liegt in dem einfachen und völlig angemeßnen Ausdruck, den das Wort seinem Tonwert nach für

den Gefühlsinhalt besitzt. Nur die Sprache des Volks, des Kindes, des der Natur nahestehenden Menschen kennt aber diesen vollkommenen Ausdruck des Gefühls im tönenden, klingenden Wort. In der modernen Prosa, die aus der Umgangssprache auch in der Litteratur sich bildet, ersetzt der Schwall von Worten das einfache musikalische Wort, weil das einzelne Wort im Verkehr abgegriffen ist und nicht mehr das ist, was es ursprünglich bedeutet. Das Märchen hat diese innere Macht des schlichten Wortes. Für Aufbau, Steigerung und Gliederung ist das besondere epische Mittel der formelhaften Wiederholung gebraucht; der Wiederholung mit den gleichen Worten, die dieselbe Gefühlsseite berührt, so oft sie wiederkehrt.

Der Stoffkreis des Volksmärchens, aus dem die Phantasie ihre Bilder zur Verdeutlichung jenes Gefühlsverhältnisses zur Natur entnimmt, ist eine in sich abgeschlossene Welt. Losgelöst von Raum und Zeit kennt das Märchen keine Namen, kein Individuum, nichts Reales, nichts Historisches. „Könige, Prinzen, treue Diener und ehrliche Handwerker, vor allem Fischer, Müller, Köhler und Hirten, die der Natur am nächsten geblieben, erscheinen darin; das andre ist ihm fremd und unbekannt. Auch, wie in den Mythen, die von der goldenen Zeit reden, ist die ganze Natur belebt, Sonne, Mond und Sterne sind zugänglich, geben Geschenke oder lassen sich wohl gar in Kleider weben, in den Bergen arbeiten Zwerge nach dem Metall, in dem Wasser schlafen die Nixen, die Vögel, Pflanzen, Steine reden und wissen ihr Mitgefühl auszudrücken, das Blut selber ruft und spricht und so übt diese Poesie schon Rechte, wornach die spätere nur in Gleichnissen strebt. ... Alles Schöne ist golden und mit Perlen bestreut, selbst goldene Menschen leben hier, das Unglück aber eine finstre Gewalt, ein ungeheurer menschenfressender Riese, der doch wieder besiegt wird, da eine gute Frau zur Seite steht, welche die Not glücklich abzuwenden weiß, und dieses Epos endigt immer, indem es eine endlose Freude aufthut“ [78]).

Das ist das deutsche Volksmärchen, wie es das 19. Jahrhundert wiedererstehen sah [79]). Eine ganz neue Art von Dichtung stand da, die das 18. Jahrhundert nicht gekannt hatte, und die doch der Urtypus aller Dichtung scheinen mußte. An innerer Größe, an Zahl

und Mannigfaltigkeit konnten diese Märchen des Volks es mit allem aufnehmen, was in neueren Zeiten von einer Gebildeten-Dichtung geleistet worden war. Wirkten diese Märchen so, wie ihre langverborgene, jetzt ans Licht tretende Kraft es verhieß: eine Umwälzung der ganzen Litteratur mußte die Folge sein. — —

Noch heute denkt der Gebildete und Ungebildete wohl an Schiller und Goethe, wenn er von Dichtung spricht, er denkt an seinen Lieblingslyriker oder seinen „spannendsten" Romanschriftsteller; ans Märchen denkt er nicht. Die Kinderstube ist nach wie vor der Platz des Märchens geblieben; der Erwachsene erinnert sich wohl „wehmütig" an seine „Grimmschen Märchen"; aber „später im Leben", im Drang der „ernsten Wirklichkeit" da will er selbst zur Erholung und Erlösung kein Märchen. Er will auch in der Dichtung die Wirklichkeit in der oder jener Beleuchtung sehen; will sich immer bilden, lernen und „erkennen". Was soll ihm da das Märchen? Es ist, als ob die Tat der Brüder Grimm spurlos vorübergegangen wäre. Es geht mutatis mutandis dem Märchen heute nicht besser als zur Zeit der Aufklärung.

Und doch gab es eine Zeit, wo das nicht so war; wo man im Märchen nicht bloß Milchspeise für die Kinder oder Stoff zu einer allweihnachtlichen guten Kasseneinnahme für die Theater sah; wo man es nicht in seine Motive zergliederte, sondern es als das ansah, was es ist: als höchste Kunst, auch für den „modernen" Menschen. Damals durfte einer noch aussprechen: das Märchen ist der Kanon der Dichtung; und es gab eine Dichtung, die sich wirklich das Märchen zum Vorbild nahm, eine ganze Märchen-Dichtung, die mit der Liebe zum Volksmärchen aufwuchs.

Es gab eine Zeit der Romantik.

Märchen-Dichtung der Romantiker.



Einleitendes.

Unter „romantisch“ kann man zweierlei verstehen. Etwas, was an keine Zeit gebunden ist, was immer in der Kunst da sein kann; und etwas, was besonders einer Reihe von Dichtern eigen ist, die um die Wende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts hervortreten.

Romantisch im ersten Sinne ist schließlich alle wesentliche Kunst, alle Kunst, die mehr ist als Spiel zur Unterhaltung; besonders alle deutsche Kunst, die sich überall auf das tönend bewegte Gefühl, auf Musik, zurückführen läßt, und den Gegenpol zu dem plastischen Prinzip der südlichen und klassischen Völker darstellt.

Romantisch im andern Sinne aber ist die Zeit, die auf die Unterdrückung jedes Kunstgefühls durch die Aufklärung folgt; die in stärkster Betonung, ja Übertreibung das Gefühl in Malerei und Dichtung überhaupt erst wieder zur Geltung bringen muß. Darum haftet dieser „Romantik“ etwas Tendenziöses, Zeitliches an: sie ist oft mehr Apologie der Kunst in ihren Werken als Kunst selbst. Hat man nun aber diesen Begriff der Romantik mit Recht negativ genommen und eine Anzahl typischer Unarten des Zeitgeistes darunter subsumiert: so hat man gern jenen ersten Begriff des Romantischen darüber vergessen.

Es war ja allerdings ein merkwürdiger Zufall, daß in einem kurzen Zeitraum so viele wirkliche Dichter erstanden, daß gleichzeitig, ja oft gemeinsam Werke von ihnen geschaffen wurden, die sonst über weite Zeiten verstreut einsam emporzuwachsen pflegen. Die Folge war, daß man diese Dichter für Angehörige einer Clique ansah, für Künstler von einem Schlage hielt. Tatsächlich war jeder dieser sogenannten „Romantiker" eine Welt für sich, und ihre Ähnlichkeit untereinander war keine andere als die Familienähnlichkeit alles Großen und Genialen. Freilich war vor ihnen in neuerer Zeit der reine Typus des Dichters so selten und unerhört, daß man z. B. ihr oft sehr ähnliches Verhalten im „Leben" als etwas ganz Besonderes, Zeitlich-Romantisches ansehen mußte. Der Vergleich mit Goethe, dessen „harmonische Lebensgestaltung" gewiß nichts wesentlich Dichterisches war, mußte solchen Irrtum befördern.

Jene von der Zeit bedingten Fehler und Übertreibungen der Romantik aber wurden von den Gegnern aller Kunst ausgenutzt: sie schlugen auf die Romantiker und meinten — die Kunst. Das Ergebnis solcher mißgünstigen Anschauung von Romantik, die Materialismus und Aufklärung auch im 19. Jahrhundert verbreiteten, war für das populäre Bewußtsein der einseitige Begriff des Krankhaften, Unharmonischen, Verwirrenden. Er hätte nie über ihre ganze Dichtung gespannt werden dürfen, da er nur wenigen unwesentlichen Werken entsprach. Sonst ließe sich ja über jede Epoche der Kunst aus einigen willkürlich herausgegriffenen Schöpfungen das Verdammungsurteil formulieren.

Zu einer anderen Anschauung der Romantik würde man gelangen, sowie man sich entschließen wollte, die Romantiker selbst wirklich kennen zu lernen. Allerdings müßte man dann in erster Linie den falschen Maßstab klassischer Poesie zu Hause lassen; denn wie kann ein ersprießliches Urteil zustande kommen, wo von vornherein Jambendramen, Hexameterepen oder abgeklärte Lebensromane die Gipfel der Kunst bedeuten? An der Richtschnur der landläufigen Ästhetik wird man eine Wesensäußerung weder dort suchen noch beachten, wo sie bei den Romantikern wirklich am stärksten vorhanden ist: im Märchen. Und es kann ohne Einschränkung gesagt werden:

die Märchendichtung der Romantiker ist bis jetzt, wenn sie überhaupt beachtet wurde, als etwas Untergeordnetes beiseite geschoben worden, das Urteil über die einzelnen Romantiker hat sie nicht ändern können, weil sie andrer Dichtung ästhetisch nicht gleich geachtet wurde [1]). Woher sonst die Behauptung, daß die Romantiker nirgends ein Ganzes, nirgends Vollendetes geschaffen hätten? Woher sonst das mitleidige Kopfschütteln über Brentano, und das Ignorieren eines Arnim oder Hoffmann, wenn man von deutscher Dichtung im höchsten Sinne spricht?

Die Märchendichtung der Romantiker darstellen, heißt ihre Dichtung überhaupt darstellen; denn alles andre, was sie schufen, erscheint im Verhältnis dazu an Umfang und Inhalt gering.

Die Märchendichtung der Romantiker darstellen, heißt aber vor allem die einzelnen Typen solcher Dichtung sondern und ihre Träger zu ihrem Recht kommen lassen. Vielleicht, daß dann der farblose Allgemeinbegriff der Romantik entbehrlich wird, wenn statt der Vertreter einer Schule oder Richtung lebendige Menschen aus lebendigen Werken zu uns reden, jeder in seiner einzigen vollkommensten Sprache.

Vor der romantischen Epoche gibt es nur eine wirkliche Märchendichtung, die Zauberflöte (1791).

Allerdings ist in diesem Werke die Musik das Wesentliche. Aber sie allein würde nicht die unvergleichliche Wirkung hervorbringen, die immer und immer wieder selbst Kinder und „Ungebildete" (die sonst in unsern Theatern und Konzerten wenig Nahrung finden) im Bann hält: ohne die Dichtung ist sie kaum denkbar, so ist sie mit den Märchenvorgängen auf der Bühne verwachsen und durchdrungen. Trotzdem pflegt man Text und Handlung der Zauberflöte sinnlos und kindisch zu nennen. Man kommt nicht darauf, das Ganze als Märchen aufzufassen: man hat ja kein Organ fürs Märchen.

Die Dichtung der Zauberflöte hat eine kleine Geschichte, die es deutlich machen kann, wie wenig gleichgültig der Stoff und seine Gestaltung für Mozart war.

Denn zur üblichen leicht unterhaltenden Zauberposse war ursprünglich Liebeskinds „Zauberflöte" bestimmt, die als ein typisches Salonkunstmärchen des 18. Jahrhunderts in Wielands Dschinnistan sich findet [2]). Aber die Konkurrenz ist ihrem Bearbeiter Schikaneder zuvorgekommen: ein andres Wiener Theater hat bereits denselben Stoff zur „Zauberzither" benutzt. So wird eine völlige Umarbeitung nötig.

Unter Mitwirkung des Dichters Gieseke kommt die neue Fassung zustande: nur weniges wird von dem ursprünglichen Feenmärchen beibehalten, der altägyptische Roman Sethos des Abbé Terrasson (übersetzt von Matthias Claudius) liefert die ernsthafte Grundlage des Ganzen. Freimaurerideen beherrschen jetzt die Handlung. Oberflächlicher Abenteuerreiz und Belustigungstendenz werden verbannt. An ihre Stelle tritt echter volkstümlicher Humor: Schikaneder erschafft die Gestalten des Papageno und der Papagena.

Lebendige Märchengestalten vor einem geheimnisvollen, ernsthaften Hintergrund, das ist es, was Mozart bereits in der Dichtung vorfindet. In der Volksmäßigkeit des Tons bis zum Anklingen ans Volkslied schafft er sich für das Märchenhafte in der Gestalt des Papageno die musikalische Form. Und es ist nun das erste Mal, daß Fabelwesen, Märchengestalten der „Kunst" ins Volk übergehen, um hier durch die Mozartsche Musik unvergänglich fortzuleben. —

Die Liebe zwischen Prinz und Prinzessin, die Prüfungen des Paares gestalten sich für Mozart zu ewigen symbolischen Vorgängen. Der Hintergrund des Ganzen, das geheimnisvolle Ringen zwischen Licht und Finsternis, der endliche Sieg der Sonne wird durch die Musik zu einem religiösen Glaubensbekenntnis, wie es das 18. Jahrhundert noch nicht gesehen hatte, und wie es in einem Märchen unerhört war.

Als ein großes tiefsinniges Symbol steht dieses Werk selbst zwischen den Jahrhunderten. Im Einswerden von Aufklärung und Romantik zeigt es die ewige Gleichheit alles Strebens nach dem Höchsten: die Quintessenz der Aufklärung, die Freimaureridee, geht in Märchenglauben, in Naturreligion auf. Verstand und Tugend wird Glauben und Liebe.

In dieser Schöpfung ist vereint und versöhnt, was in der zeitlichen Entwicklung weit getrennt erscheint: der Weg vom Feenkunstmärchen des 18. Jahrhunderts bis zur volkstümlichen Märchendichtung eines Brentano ist weit genug. Wenn auch bald das französische Kunstmärchen beseitigt und überflüssig gemacht ward, es sollte noch lange dauern, bis eine wesentlich deutsche und volksmäßige Saite, wie Mozart sie anschlug, getroffen wurde.

In Schillers Horen erschien 1795 als Beschluß der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter von Goethe ein Märchen.

Eingeleitet ward es durch die Worte: „Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen, nur mag ich nicht gern, wenn sie das, was wirklich geschehen ist, verarbeiten will; die luftigen Gestalten, die sie erschafft, sind mir als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen. Verbunden mit der Wahrheit bringt sie nur Ungeheuer hervor, und scheint mir alsdann gewöhnlich mit dem Verstand und der Vernunft in Widerspruch zu stehen. Sie muß sich, deucht mich, an keinen Gegenstand hängen, sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen; sie soll, wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen, und zwar so, daß wir vergessen, daß etwas außer uns sey, das diese Bewegung hervorbringt." Die Dichtung, die Goethe so einführt, entspricht diesem theoretischen Ideal vollkommen.

Die Wirkung, die hier hervorgebracht wird, läßt sich bloß mit dem Anhören einer sanft phantasierenden Musik vergleichen. Traumbilder in den leuchtendsten Farben steigen auf und verschwinden, ein Zusammenhang wird nicht gesehen, sondern nur geahnt; unsicher und doch stets nach einer Richtung gezogen, mit verbundenen Augen und doch sehend wandeln wir langsam tastend vorwärts, rätselhafte Klänge, abgebrochene Stimmen schlagen an unser Ohr; etwas Unausgesprochenes schwebt über allem, wir fühlen einen tiefen Sinn, und doch wollen wir ihn nicht erraten: ein klares Wort würde die magische Unbestimmtheit dieser Musik, die in jedem Augenblick eine neue unendliche Reihe von Vorstellungen anklingen läßt, vernichten.

Man steht vor einer wundervollen Dichtung, „die wie eine Musik auf uns spielt, uns in uns selbst bewegt, und zwar so, daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das die Bewegung hervorbringt". — Aber ist das ein Märchen?

Wir wissen nicht, welcher Art die Märchen waren, die Goethe als Kind hörte und angeblich um- und weiter dichtete [3]). Sein „Knabenmärchen", bloß in den äußersten Umrissen für seine Kindheit in Anspruch genommen, ist bereits auch eine luftige, goldige Phantasie, ein Traum. Welcher Art die Märchen gewesen sind, an denen

er 1768 arbeitete [4]), wir wissen es nicht. Daß er aber vom Volksmärchen und seinen „Ungeheuern“ eine Ahnung hat, ist wohl anzunehmen, desgleichen aber auch, daß er ihre Art, das Geringste und Alltäglichste im Leben mit dem Höchsten wundergläubig in Verbindung zu setzen, nicht mag. Das Leben ist dem großen Bildner eine Domäne für sich; aus Scheu, die Realität, die er nur plastisch gestalten kann, mit Wundern zu vermischen und dadurch ein Zerrbild ohne Glaubwürdigkeit hervorzubringen, schafft er aus Ergänzungsbedürfnis seiner gleichsam freigewordenen Einbildungskraft ein eignes Reich, das über Leben und Gegenständlichkeit in der Luft schwebt. Das ist ihm das Märchenreich. Im Volksmärchen herrschen durchgängig die gewöhnlichen Bedingungen und Verhältnisse eines schlichten, bürgerlichen oder bäurischen Menschendaseins; erst durch den Eintritt des Wunders werden sie durchbrochen, offenbart sich eine höhere Welt. In Goethes Dichtung ist von vornherein das Wunderbare da; es ist die Sphäre, die einen von vornherein umfängt, ein luftiges erdenfernes Reich. Es ist kein Märchenschicksal, was sich hier abspielt; kein Streben und Kämpfen. Passiv, wartend, ahnend steht und wandelt in dem Goethischen Märchen alles, bis die Erfüllung naht. Kein Wunsch ist Grundlage des Wunders; das Wunder ist willkürlich gesetzt und wird in einzelnen Visionen erschaut. Charakterisierung, die im Volksmärchen, allerdings mit den einfachsten Mitteln, formelhaft erreicht wird, vermeidet diese Dichtung völlig. Beschreibung einer Person als des betreffenden Bildes ist alles. Die Lilie, der Strom, der Fährmann, das Weib, der Jüngling, die Schlange: da gibt es keine Entfaltung, nur das unmotivierte, unsichtbare Werden. Alles hängt geheimnisvoll von der Stunde ab, die kommen soll: wo dann das unbewußte dumpfe Warten plötzlich vor der Erfüllung steht. Ganz Traum ist diese Dichtung; und darum fehlt ihr auch das, was dem echten Märchen unentbehrlich ist: ein eigentlicher Gefühlsinhalt. Leid und Freude der Menschenseele ist ihr fern, in diesen Luftregionen kann sie nicht existieren. Darum wird diese Dichtung nie jemand im Innersten ergriffen haben; sie wird immer nur als leichter, schöner Traum wirken, der beim Erwachen in nichts zerflattert und keinen Eindruck fürs Leben zurückläßt.

Das hat man wohl gespürt; aber man deutete diesen inhaltlichen Mangel rationalistisch. Man konstruierte sich einen Gedankengehalt hinein. Dieser Wahn stützte sich auf einige nachträgliche geheimnisvoll-scherzende Äußerungen Goethes; mit seinen eignen dem Märchen vorgesetzten Worten stand er im größten Widerspruch [5]); und er führte zu den albernen Deutungen, die man zum Teil bei Meyer v. Waldeck zusammengestellt findet [6]); die aber selbst heute noch nicht aufgehört haben. Sie sind ein trauriges Zeichen dafür, wie wenig man imstande ist, einer Dichtung künstlerisch beizukommen, und wie man auf jede Gelegenheit fahndet, eine solche durch „Deuten" und „Erklären" zu zerstören. Immerhin muß zugegeben werden, daß schon eine künstlerische Kultur dazu gehört, ein solches Bilderspiel der Phantasie genießen zu können, eine Kultur von Auge und Ohr, die man wohl für Malerei und Musik, nicht aber für Dichtung mitbringt; denn wie gesagt, ein Gefühlsinhalt, wie ihn der naive Mensch mit richtigem Instinkt fordert, der fehlt dieser Dichtung. Ein bloßes Musizieren mit Empfindungen hat etwas von Luxus an sich, ist nur wenigen Kultivierten zugänglich; es ist keine Musik, die jeden ergreift.

Es zeugte von der bewußten Beschränkung, die Goethe seinem Dichten auferlegte, wenn er ein solches Werk mit der Bezeichnung Märchen davon geradezu ausschloß. Er durfte es innerhalb seiner eigentlich realistischen Dichtung nicht dulden, nicht, wie er selbst sagt, mit dem „Wirklichen" vermischen. Er, der seine Lebensansicht in Romanen niederlegte, mußte allerdings für jenes freie, wahrhaft dichterische Walten der Phantasie eine besondere Form haben; und die nannte er Märchen. Das war sicherlich Willkür; Willkür von der größten Tragweite.

Das läppische Amüsementsprinzip des damaligen Kunstmärchens, des Feenmärchens, war damit allerdings überwunden. Wenn man Goethes Märchen auch zuerst noch in Crébillons Manier einrangierte, bald merkte man doch, daß hier etwas anderes, Neues gegeben war. Aber dem Märchen innerlich so fremd wurde dieses Produkt für einen neuen Typus von Dichtung bestimmend, der sich nach ihm „Märchen" nannte; der zwar der Feenspielerei gegenüber in der Litteratur einen

großen Fortschritt bedeutete; der aber dem Begriff des Märchens gegenüber, wie er später von der Romantik auf Grundlage des Volksmäßigen gefunden ward, als etwas Fremdes, Willkürliches und „Litterarisches" erscheinen muß. Jenem späteren romantischen Einfluß konnte sich Goethe selbst nicht entziehen. Er schrieb 1807 seine neue Melusine, deren Name schon eine Anlehnung an volkstümliche Vorstellungen ahnen läßt. Der Zwergmythus mit dem Melusinenmotiv verquickt bildet hier die stoffliche Grundlage, aber die einst verworfene Verbindung mit dem Gegenständlichen, der Wahrheit, dem Leben, tritt in ungleich stärkerem Maße ein als sogar im Volksmärchen: auf dem Boden getreu geschilderter moderner Wirklichkeit spielt sich das Märchen ab. Von Symbolik oder gar Allegorie ist trotz Meyer v. Waldeck hier keine Rede mehr. Der Märchentypus, den es verkörpert, ist später durch E. T. A. Hoffmann hauptsächlich vertreten: das „Wirklichkeitsmärchen" [7]). Aber nicht dieser spätere Typus, sondern jenes magische Farbenspiel des ersten Märchens blieb für Goethes Märchenauffassung bezeichnend. Denn hierin allein fand er Nachfolger, die sich auf ihn beriefen; war er einflußreicher Vorgänger einer ganzen neuen Art von Kunstmärchen.

Tieck, der als erster Romantiker Märchen dichtete, war von diesem Einfluß nicht frei. Obgleich er zeitlich früher betrachtet werden müßte, hat er einem andern Romantiker hier zu weichen, der Goethes Märchentypus geradezu übernahm, weiterbildete, ja zu seinen letzten Konsequenzen führte; und mit einer Anzahl direkter Nachfolger deshalb hier zuerst dargestellt werden muß.

Das allegorisch-philosophische Märchen.

Für Novalis ist das Märchen keine spielende Ergänzung eines klaren Wirklichkeitssinnes, sondern das eigentliche Bereich seines inneren Daseins. Er hat mit dem „Leben", „der Wirklichkeit" nichts zu tun. Da gibt es für ihn keinen Kampf, kein Problem, er tut seine Berufsarbeit und verzichtet auf das übrige. Schon früh fühlt er sich „als freier Gast, dessen Fuß nur leise auftritt auf der Erde"; er gehört zu jenen „unbekannten Menschen, deren Tätigkeit die Betrachtung, deren Welt ihr Gemüt, deren Leben ein leises Bilden innerer Kräfte ist". Zu zart, zu geistig für diese Welt aus Fleisch und Bein ist es ihm Bedürfnis, alles um sich in feine Traumgestalten zu verwandeln, in allem, was ihn umgibt, Märchen zu sehen. „Es liegt nur an der Schwäche unserer Organe, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken. Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgend ist." Dort fühlt er sich zu Haus. So wird ihm Märchen dichterischer Ausdruck überhaupt. Das ist der tiefste Gegensatz zu Goethe. Das ist der romantische Standpunkt im ewigen Sinne, von dem aus der Wilhelm Meister als eine Tat des poetischen Atheismus erscheinen mußte [8]). Das ist die neue Souveränitätserklärung von Gefühl und Phantasie. Das Märchen wird Kanon der Poesie, denn es ist ihr Urtypus. „Alle Dichtung

muß märchenhaft sein": damit hat Novalis die Formel für seine ganze Auffassung der Dichtung gefunden. Nicht nur ein Gegensatz zur Verstandesansicht der Aufklärung ist hier gegeben, Novalis steht über dieser bloß zeitlichen Reaktion. Gegen alle formale Auffassung der Kunst als bloßer Darstellung, sei es von Leben, Wirklichkeit oder Historie, klassische oder naturalistische, wendet sich dieses Bekenntnis. Mit dem, was Novalis als „Märchen" selbst dichtete, hat das nichts zu tun; es fand bei ihm seinen Ausdruck in freierer Form: sein Roman Heinrich von Ofterdingen ist Dichtung, wie er sie meinte, Übergang des Lebens ins Märchen, Vermischung des Wunders mit der Realität, die der Dichter vornehmen darf: denn es gibt eigentlich keine „Wirklichkeit" für ihn. In der besonderen Kunstform des Märchens, die sich auch bei ihm findet, kommt eine andre Seite seines Wesens zum Ausdruck: seine „Beschaulichkeit" führt ihn zur Reflexion über das Leben, über die Kunst; über alle Geschichte und Mythologie der Menschheit. Und so gibt er in seinen sogenannten Märchen abstrakte Reflexion im Märchengewande. Das Märchengewand aber übernimmt er von Goethe, der litterarisch die einzige Kunstform dafür ausgebildet hatte. In diesem Goethischen Sinne ist ihm das Märchen „wie ein Traumbild ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, oder die harmonischen Fugen einer Äolsharfe" [9]). Aber er bleibt nicht beim musikalischen Phantasiespiel, das traumhafte Stimmungen auslöst, als Selbstzweck: es ist ihm nur Mittel, seine Gedanken, mit denen er Vergangenheit und Zukunft umfaßt, als bedeutsame Bilder an uns vorüberziehen zu lassen. Wenn man mit weniger Recht an der Goethischen Dichtung herumdeutete, so ist bei Novalis zu ersichtlich, daß hinter allem etwas anderes steckt, als gesagt wird: Allegorie. Arnim ruft bei der Lektüre des Märchens im Ofterdingen aus: „Dies Märchen mit seiner Langweiligkeit, wenn man es nicht erraten kann, und mit seiner Unbedeutendheit, wenn man es nicht weiß" [10]). Und zweifellos: so stimmungsgewaltig und unvergleichlich manche Bilder sind, die in dieser Dichtung auftauchen, so schön am Schluß ein paar deutlich ausgesprochene Gedanken sind: das Ganze ist ermüdend und unerquicklich. Natürlich läßt sich eine Inhaltsangabe gar nicht

geben: es ließe sich nur der abstrakte Gedankengehalt, der für die Würdigung des Novalis als Philosoph in Betracht kommt, für den Dichter aber gleichgültig ist, wiedergeben: die mit der Musik wetteifernde Art der Darstellung, das allein Künstlerische, müßte doch wegbleiben. Das gilt von dem Hauptmärchen, das Klingsohr im Ofterdingen erzählt [11]).

Auch allegorisch, aber in seiner Einkleidung lebendiger, weniger verwickelt und traumhaft ist das sogenannte Märchen von Hyacinth und Rosenblüthchen in den „Lehrlingen von Sais" [12]). Die Fabel ist einfach: Hyacinth verläßt seine Geliebte, um der Weisheit zu dienen und mit der verschleierten Isis den Grund alles Seins sich zu enthüllen; er findet, wie er den Schleier vom Bilde hebt — seine Geliebte, mit der er sich, von seinem wahren Zweck belehrt, vereinigt und glücklich wird. — Auch dieses anmutig ja schalkhaft erzählte Geschichtchen ist kein Märchen (weshalb man es heute „das schönste romantische Märchen" genannt hat) — es ist Bild für einen Gedanken, der in den Zusammenhang der Gespräche der Lehrlinge gehört, und soll hier einen melancholischen Jüngling der Natur wieder zuwenden. Gleichnis für einen abstrakten Gedanken sollen die beiden Erzählungen der Kaufleute im Ofterdingen auch sein [13]); wenn sie auch in ihrer zarten überempfindenden Darstellung mehr sind, als bloße Beweise für die Macht der Musik über den Menschen: Anklänge an jene allgemeine Anschauung, der das Märchen die Heimat der Seele ist, finden sich hier in der Schilderung einer glücklichen, schuldlosen Urzeit, da Mensch und Natur noch in enger Beziehung sind: in der Schöpfung eines Ideal-Märchendaseins auf „Atlantis".

Während nun die von Novalis als Ideal hingestellte und im Ofterdingen zum Teil verwirklichte Gleichheit von Märchen und Dichtung später Nachfolge findet, und deshalb auch selbst erst später dargestellt werden kann (wenn die „Freie Dichtung" im Zusammenhang betrachtet wird [14])), zeigt das eigentliche „Märchen" des Novalis sehr bald sich wirksam. Die Verwendung der Goethischen Märchenform zur Mitteilung abstrakter Gedanken wird sehr bald von anderen übernommen.

Als erster ist da Chamisso zu nennen. In einem Jugend-

werk ist er vollkommen Schüler des abstrakten Novalis, während er später ja in der andern Bahn freier Märchendichtung demselben Meister zu anderen Höhen folgt.

„Adelberts Fabel“ (1806) ist, wie schon der Titel andeutet, ein wenig verhülltes Selbstbekenntnis [15]). Die Beziehung der ganzen Handlung auf eine Person wird dadurch schon weniger als märchenhaft empfunden, daß das Ganze wie ein Traum erscheint. In einfachen, großartigen Sätzen, denen man anmerkt, daß der Dichter seinen Stil an der Bibel gebildet hat, wird Adelberts Schicksal erzählt. Er hat lange in dumpfem Schlaf gelegen. Darüber ist es Winter geworden; er vermag nicht seine Reise fortzusetzen, wie er erwacht: er liegt eingefroren im Eis. So liegt er unter Schlafen und Wachen Jahre hindurch, bis ihm eine wundersame Erscheinung wird: ein göttliches Weib; das gibt ihm einen Ring. Allmählich lernt er die geheimnisvollen Zeichen, die ihm eingegraben sind, verstehen, begreift und liest in einem erleuchteten Moment: *θελειν*, wollen. Er springt auf und will — das Eis läßt ihn los und er ist frei. — Bis dahin ist die Geschichte herrlich groß und einfach, wenn auch beileibe kein Märchen; auch das griechische Rätselwort wird wenigstens noch deutsch interpretiert. Aber nun beginnt die Spitzfindigkeit. — Adelbert sieht die Gestalt wieder, folgt ihr durch Meer und Felsenklüfte, bis er in der Tiefe „den Quell des Centrums“ erreicht und in ein unterirdisches Fabelreich gelangt, das wir sofort in seiner tiefsinnig seinsollenden Symbolik als dem Novalis nachgebildet erkennen: Weberinnen sitzen an Webstühlen und weben sein und aller Menschen Schicksal; an jedem Webstuhl sitzen zwei sich gleiche Frauen, die eine einen Karfunkel, die andere eine Eisenkrone auf dem Haupt; während Adelbert in ihnen seine Schicksalsgenien erkennt, in der einen „die innere Selbstmacht“, in der andern „den finstern Widerstreit der äußeren Weltmächte“, wird ihm ein neues Gesicht: ein Greis auf einem Thron, mit dem Namen *Ἀναγκη* an der Stirn, das Leuchten in der Höhle, das Glänzen der Karfunkel sind nur die Töne, die er auf seiner Leier greift. Adelbert liest jetzt seinen Ring noch einmal und findet nun: *συνθελειν*.

Die ganze zweite Hälfte ist bloß ein philosophischer Vortrag, mit

ein paar Märchenflittern aus Novalis' Garderobe verbrämt. Das θελειν war auch dargestellt, der Willensakt; das συνθελειν wird nur gepredigt, und man sieht innerlich dabei nichts vor sich. Die ganze Schlußreflexion wirkt nicht nur abkühlend, sondern geradezu lächerlich; indem einer, der nicht Griechisch versteht, nun erst im Lexikon nachsehen muß; obgleich er ohne Lexikon noch mehr davon hätte: nämlich ein nicht gänzlich ins Nichts aufgelöstes Gefühl, sondern doch die Ahnung eines Geheimnisses [16]).

Es ist zu bedauern, daß Chamisso damals kein andres großes Vorbild eines Kunstmärchens vor sich hat, als Novalis. Denn seine damalige enthusiastische Freude am Märchen verheißt eigentlich etwas anderes, als ein solches Verstandesprodukt, wie es in der „Fabel" zustande kommt. Er liest mit Begeisterung Tausend und eine Nacht und ruft aus: „Wahrlich wahrlich, fraget das Buch selbst, was es werth ist!" [17]). Ein andermal heißt es: „Mährchen, und selbst die abgeschmacktesten, sind doch das vernünftigste, was man lesen kann! Ich lese täglich einen Band von der blauen Bibliothek." [18]) Erst nachdem der „Adelbert" abgeschlossen und fortgeschickt ist, bekommt er andre Märchen zu Gesicht, die ihm stofflich oder stilistisch mehr hätten geben können, als Novalis: Musäus und Goethes „Märchen" [19]). „Das Mährchen von Goethe ist ein gar wunderbares großes Ding — es löst sich aber nur für mich in vielfachen beweglichen Ahndungen auf, und ich zweifle auch, daß man es, mit Zirkel und Winkelmaß in die Prosa flachgedrückt, construieren könne, oder nur in Menschensprache die Figuren nennen. Bei Novalis, dem Goethe wohl Vorbild gewesen ist, fände, glaub ich, diese Möglichkeit statt." Mit diesen Worten hat er, der Nachfolger des Novalis, sich selbst sein Urteil gesprochen. Und es ist wohl das Gefühl der Unbefriedigtheit mit seinem Märchen, das ihn zu einem neuen Märchen treibt, bei dem die letzten Anregungen vielleicht fruchtbar geworden wären. Aber —: „Die Noth bricht Eisen, bricht aber nicht Mährchen vom dürren Holz — ich habe mein Möglichstes gethan, sein Name hat sich aber ausgesprochen: Verwerfen", so muß er am 23. August den Freunden schreiben. Ob das Fragment dieses Märchens, das nach Goedeke als „Märchen von dem lieben Gänslein" in der Handschrift noch existiert, mir aber nicht

zugänglich war, etwa Anhaltspunkte für das Werden einer neuen Märchenauffassung bei Chamisso bietet, muß einstweilen dahingestellt bleiben. Daß sich aber bald Symptome einer zukunftsvollen Wendung für sein Dichten zeigen, ist aus dem Briefwechsel der nächsten Jahre zu ersehen. Noch 1806 lernt er das Wunderhorn kennen, wird er durch Tiecks Oktavian aufs Volksbuch hingewiesen. Von Fouqué bestärkt geht er an einen „Fortunat" heran, der allerdings schauderhaft ausfällt und zum Glück Fragment bleibt. Später beschäftigt er sich mehr und mehr mit Volkspoesie, sammelt in Frankreich Lieder, und setzt ein französiches Mystère schlechthin „den göttlichsten Sachen der Griechen" an die Seite. Indem er so von seinen abstrakten Höhen, in denen das erste Märchen wirklich erfroren war, herniedersteigt, und mit dem Volksmäßigen Fühlung gewinnt, legt er den Grund zu seiner späteren wahren Märchendichtung.

Chamisso war durch Novalis schließlich nur formal beeinflußt worden. Er hatte nach seinem Muster einen Gedankeninhalt ins Märchen gekleidet. Der Inhalt selbst aber war sein eigen gewesen, oder wenigstens von ganz andrer Seite beeinflußt[20]): mit Novalis' religiöser Naturmystik hatte er nichts zu tun; höchstens in dem „Karfunkel" zeigte sich ein Anklang.

Es kamen aber andere, die mit der Märchenform auch den ganzen Stoff mit allem Inhalt übernahmen; die in einer geradezu genialen Naivität Novalis einfach fortsetzten.

Sein eigner Bruder[21]) schrieb ein „Mährchen von Thule", wo man nach A. W. Schlegels Zeugnis[22]) „gefällige Nachklänge von dem sinn- und wunderreichen Mährchen im Ofterdingen" vernahm. Allerdings mußte selbst Schlegel gestehen: „Die aus der nordischen Fabel entlehnten Namen scheinen eine bestimmte Deutung zu versprechen, die uns doch nicht gelingen wollte, der Dichtung abzugewinnen."

Das bei weitem Unglaublichste aber leistete Otto Heinrich Graf von Loeben, genannt Isidorus Orientalis.

Es war gewiß kein schlimmes Zeichen für die innere Qualität Loebens, daß er durch Novalis' Ofterdingen so völlig in Flammen gesetzt wurde, daß alles Persönliche wegschmolz und nur ein unbedingtes

Aufgehen in Novalis übrig blieb. Man mag die Ehrlichkeit und elementare Gewalt der Hingabe an etwas Mächtigeres ästhetisch erfreulich und menschlich verständlich finden. Aber daß dieser Schwächling, dessen produktives Talent überall nur dazu reichte, sich anzuschmiegen und ein Vorbild durch Karikatur seiner Manier zu übertreffen, es fertig brachte, in seinem Guido eine Umarbeitung des Ofterdingen zu geben, die alles durch Übertreibung ins Scheußliche verkehrte und sich dabei eine Vollendung jenes Fragments zuschrieb — das kann durch psychologisches Verstehenwollen nicht entschuldigt und nicht besser gemacht werden. Es bleibt das künstlerische Monstrum bestehen. Schon bei Novalis ist alles hart an der Grenze des Ausdrückbaren; bei Loeben wird die Mystik zum Aberwitz, die rätselhafte Tiefsinnigkeit des Worts zur hohlen Phrase. „Nur, wer ächte eigene Gedanken hat, hat ächten Stil", sagt Schopenhauer; man merkt es gerade der Sprache des Guido an, daß aller Inhalt aus zweiter Hand ist. Das Unbestimmte, Dämmernde, Unirdische, was schon der Poesie des Novalis einen kranken Anstrich gibt, hier ist es zur Unklarheit, Finsternis, zum völligen Unsinn geworden. Nichts ist innerlich erschaut, jede Bewegung, jeder Ton mit einem übertriebenen Ausdruck aus Novalis bezeichnet.

Die Märchen des Guido[23]) insbesondere unterscheiden sich nur dadurch von dem des Ofterdingen, daß sie sich durch den ganzen Roman hindurchziehen und so immer den innersten Sinn desselben beleuchten sollen, während bei Novalis erst am Schluß das große Märchen hervortritt und für die geplante Fortsetzung die Deutung verheißt. Der mystische Karfunkel, schon bei Novalis vorkommend, bei Chamisso symbolisch verwendet, wird hier der Kern, um den sich die Handlung der Märchen schließt. Das erste, gleich anfangs erzählte, zeigt den alten König Uranus aus seinem Reiche vertrieben und mit seiner stummgewordenen Tochter auf der Erde herumirrend. Ein Jüngling nimmt sie in seiner Hütte auf, der Stein, den Uranus aus seinem Diadem verlor, ist auch sein Traum. Er vermählt sich mit der Prinzessin, dann geht er auf die Suche nach dem Stein, der von den neuen Beherrschern des Reiches in einen Springbrunnen geworfen ist; wie er ihn dort suchen will, bringt ein Kind aus dem Brunnen ihn empor, sein und der Prinzessin Kind, die schlafende Prinzessin zeigt

sich auch auf dem Grunde, erwacht und spricht ihr „erstes großes unaussprechliches Wort“. Man sieht, es ist dieselbe traumhafte, allegorische Auffassung des Märchens wie bei Novalis; verworrene Klänge, unzusammenhängende Bilder suchen einen Sinn auszusprechen, der doch verborgen bleibt. Und in den weiteren Märchen ist das gesteigert der Fall. Ein zweites Märchen vom Reich des Mondes ist eine weitere Variation des Klingsohrschen Märchens; die Allegorie des Karfunkels, der hier als in seine Bestandteile, das weiße Flämmchen und die Schlange, getrennt erscheint, wird fortgeführt; so auch im dritten Märchen, wo es der Sonnenkönig ist, dem das Amulett des Karfunkels verloren gegangen ist; er wird hier wiedergefunden, indem seine Tochter mit ihrem Gemahl sich selbst aufopfert: aus ihrer Asche entsteht der Karfunkel. Ideen der Fortsetzung des Ofterdingen sind in diesem Märchen maßgebend: sie werden dann auch beim Schluß des Ganzen märchenhaft-allegorisch wirksam: „alles fließt in eine große Allegorie zusammen“; die Sonnen- und Mondreiche werden hübsch verteilt, die Personen der früheren Märchen treten wieder auf und ohne irgend etwas verständlicher zu machen, wird alles zum Abschluß gebracht.

Loeben stellt die letzte Entwicklung und die höchste Übertreibung dar, die das philosophisch-allegorische Märchen des Novalis erfährt. Es sind nicht mehr eigene Gedanken, eigene Gefühlserlebnisse, keine große, originale kosmische Reflexion; es ist die religiöse Hingabe an das Evangelium, das ein anderer verkündet, was hier zum Ausdruck kommt.

Dem dichterischen Evangelium des Novalis wird Loeben einigermaßen untreu, wenn er später, immer noch verschwommen und süßlich, aber wirklicher und verständlicher, andere romantische Tagesmoden mitmacht. Auch das Märchen bekommt für ihn da ein anderes Gesicht. So ist der letzte stoffliche Grund seines „Prinz Floridio“ [24]) wohl sogar das Motiv eines Volksmärchens, aber natürlich in symbolisch sein sollender Weise umgemodelt. Ein König findet auf wunderbare Weise seine Gattin; seinem Hofstaat ist sie unbekannt und verhaßt, weil andere auf die Rolle der Königin sich gespitzt hatten. Ein geheimnisvolles Gehaben der Königin, hier das Spinnen, macht sie der Hexerei

verdächtig; offenbare Stütze findet beim König dieser Verdacht, als sie statt zweier wohlgearteter Knaben einen Riesen und einen Zwerg zur Welt bringt. Auf den Rat eines bösen Zauberers verstößt er sie; erst spät versöhnt er sie durch Reue und Buße. Der geheimnisvolle Zug, der die Königin verdächtig macht, führt aber zu der Konstruktion eines ganzen symbolischen Apparats: ein Wunderquell, eine romantische Blume, von der alles abhängt, ein mystisches Schloß mit verzauberten Familientraditionen, die nie klar werden. Fouquésche Zwerge und Ritter von läppischer Zierlichkeit und überfließender deutscher Biederkeit kommen als neue Ingredienzen zu seiner symbolischen Neigung, und mit einer widerlichen Sauce von Naturgefühl überschüttet sollen sie den ursprünglichen Märchenstoff „romantisch" schmackhaft machen. Direkten Fouquéschen Einfluß zeigt auch die späte Bearbeitung einer „Loreley" [25]), in der das dämonische Weib zum sanften, rührenden Undinchen wird, das selbst von den Menschen vernichtet wird, anstatt sie zu betören und unglücklich zu machen.

Man kann nicht sagen, daß die Wendung vom allegorischen Märchen zu volksmäßigen Märchen- und Sagenstoffen bei Loeben eine Wendung zum Besseren war, wie sie es für Chamisso wurde. Der enthusiastische Wahnsinn des Guido mag eher noch sympathischer anmuten als diese süßliche Ritterromantik.

Selbst die immerhin noch dichterische Fähigkeit des Einfühlens geht einem anderen allegorischen Märchen in der Art des Novalis ab. Es ist kurz nach dem Guido erschienen und sogar vielleicht von diesem selbst beeinflußt; es steht in den Kindermärchen von Albert Ludewig Grimm (Heidelberg, Mohr u. Zimmer, 1809) [26]) und heißt: der Stein Opal. Dieser Opal ist also an Stelle des Karfunkels getreten, er ist das Kleinod, nach dem drei Königstöchter und ein Prinz auf der Suche sind. Die Fee „Tellus" im „Lande India" bewahrt ihn. Auf Schritt und Tritt kann man die Reminiszenzen an Novalis finden; sei es in der poetischen Auffassung des Berginnern, der Gesteinwelt, oder in kosmischer Allegorie, oder wenn es am Schluß heißt: „es ist aber untergegangen dieses seelige Reich. Wie lang es gedauert — — niemand weiß es." Das Märchenland Atlantis wird die Grundlage dieses sehr forcierten und langweiligen Märchens, das

sich jedoch an das Kind richtet und damit den Verlauf der Entwicklung des philosophisch-allegorischen Märchens nicht ohne komischen Beigeschmack abschließt.

Für das allegorisch-philosophische Märchen der Romantiker ist es besonders bezeichnend, daß eine Beziehung zum Volksmärchen nirgends hervortritt. Tiefer hängt das allerdings damit zusammen, daß eine genauere Bekanntschaft mit ihm damals erst beginnt.

Schon vor Novalis hat sich aber bereits eine andere Art von Märchendichtung herausgebildet. Wenn sie zwar auch noch nicht auf einer genauen Kenntnis des Volksmärchens beruht, so nimmt sie es doch als ein ungefähres Ideal zum Vorbild.

Das romantische Naturmärchen.

In den Volksmärchen von Peter Leberecht hatte Tieck den Kampf für das verachtete Märchen aufgenommen. Selbst ein Volksmärchen wieder zu erzählen, war ihm aber nicht möglich gewesen. Dafür fand sich jedoch in dieser Sammlung eine eigene frei erfundene Märchendichtung: *Der blonde Eckbert.*

Lange hat es gedauert, bis der Dichter diesen vollkommenen Ausdruck für das, was in ihm lebte, fand.

Schon 1790 schreibt er ein Märchen: „*Das Reh, ein Feenmährchen in 4 Aufzügen*“[27]). Gozzi und Shakespeare sind hier seine Führer.

Ein Ungeheuer verwüstet das Land; durch einen gefälschten Orakelspruch läßt die königliche Stiefmutter den jungen Kronprinzen ihm entgegensenden — ein Zauberer aber rettet ihn und bestraft die böse Königin. — Das ist in Kürze der Inhalt. Doch ist der Hergang nicht so einfach. Die Intriguen der Königin und ihrer hilfreichen Fee sind verwickelt genug; breit wird das Leben am Hofe geschildert, königliche Ratsversammlungen, mit den komischen Gozzimasken Tartaglia und Truffaldin als Ministern, werden vorgeführt. Der König spricht in steifen Versen; Shakespearesche Narrenphilosophie und Gozzischer Humor kontrastieren dagegen in ironischem Spiel. So tritt vieles hinzu, was mit dem einfachen Märchen, dessen Handlung

allerdings etwas sehr dürftig und konventionell ist, wenig zu tun hat. Worin sucht der Dichter dafür das Märchenhafte? Man höre folgende Szene:

„Felsige Gegend, ein dicker Nebel bedeckt die Landschaft. Ein Wimmern zittert durch die Luft, welches immer lauter wird, und zuletzt in einem unsichtbaren Chor endet.

Chor: Der Eulen Klagen
Hallt immer mehr
Und Schrecken jagen
Sich hin und her.
Die Uhu fliegen
Durch Busch und Thal
Und Schauder liegen
Itzt überall."

Seltsam! im Grauen, im Schauder erfaßt Tieck die Stimmung des Märchens — Spukgestalten umflattern ihn, Geisterstimmen wimmern, ein Schmerzensschrei der ganzen Natur schlägt an sein inneres Ohr. Nur zu solchen einzelnen lyrischen Szenen, bei denen er mit Behagen verweilt, verdichtet sich ihm das Märchenhafte, Wunderbare in diesem Drama: denn das Dramatische selbst, die Handlung, bringt er mit Humor und Ironie zu glücklichem Abschluß. In diesen einzelnen Momenten aber ist inhaltlich bereits das Thema gegeben, das er in künftigen Schöpfungen nur weiterbilden, verstärken, variieren wird: das feindliche, dämonische Verhältnis zur Natur.

In Tiecks Prosa beginnt dieses wesentliche Element sich gleichzeitig zu zeigen. In dem sogenannten Idyll „Almansur"[28]) begegnet in demselben Jahre „Nadir. Ein Mährchen". Es ist als moralisches Erfahrungsbeispiel eingeschoben und soll den Jüngling, dem es erzählt wird, von Menschenhaß bekehren. Eigentlich ist es nichts als die konventionelle orientalische Einkleidung einer „Weisheitslehre", wie sie im 18. Jahrhundert üblich ist[29]). Und doch ist daraus mehr zu entnehmen, als daß der Dichter überkommene Formen verwendet und seinen Ausgangspunkt von dem typischen Märchen des 18. Jahrhunderts nimmt. Denn die Art, wie er das Wunderbare vorbereitet und nachklingen läßt, das ist bereits echter Tieck. Es lassen sich die Wurzeln zu dem späteren Stimmungsstil des Eckbert deutlich

hier aufweisen; und es ist also nicht Goethe gewesen, dem er die musikalischen Mittel seiner Sprache verdankt, obgleich er sich später an dessen Märchen theoretisch anschließt [30]). Das vornehmlichste musikalische Stimmungsmittel ist hier die Wiederholung einer eindrucksvollen Schilderung an verschiedenen Stellen durch die gleichen Worte. Der rätselhafte Zustand zwischen Wachen und Träumen, in den Nadir gerät, als er die Hütte verläßt, in der ihm die belehrende Erscheinung geworden, ist durch dieses Mittel zur Anschauung gebracht: Als er am Tage vorher bei einem Unwetter in der Hütte Zuflucht sucht, hört er einen Hund bellen und eine Wetterfahne im Winde knarren. Jetzt — am Morgen darauf — heißt es: „Nadir öffnete vor Staunen stumm die niedere Thür, er ging hinaus, die Thür ward hinter ihm verschlossen. Dieselbe kleine Hütte, an der er gestern klopfte, — der Hund bellte ihm wieder nach, der Wetterhahn knarrte in den Wind, das moosbewachsene Dach triefte noch vom gestrigen Regen, und das Morgenrot schwamm in den großen Tropfen. — ‚Wacht' ich, oder träumt' ich?' rief Nadir aus." Das ist es: die Erinnerung, in solchen Bildern beschworen, läßt ihm das märchenhafte Erlebnis als Traum erscheinen. Absichtlich wird der Leser mit dem Helden im unklaren darüber gelassen, ob das Märchenwunder wirklich geschehen ist, oder nur in der Phantasie des Nadir existiert. Es wird das stimmende Anschlagen gewisser Töne durch die Naturschilderung und ihre Wiederholung nur benutzt, den Dichter der Rechenschaft über den wahren Hergang zu entziehen. Mit dem naiv erzählten übernatürlichen Geschehen wagt er sich in einfacher Prosadarstellung noch nicht heraus; aber auch preisgeben will er es nicht: so entsteht dieses wirkungsvolle Ahnenlassen. Das Verschleiern und nur Erklingenmachen von Begebenheiten, die eine schlichte klare Erzählung scheuen, ist hier bereits vorhanden: das ist das Wichtige an der sonst unbedeutenden Jugendarbeit. Die immer virtuosere Ausbildung dieses Mittels hat es ihm später ermöglicht, Dinge zu sagen, die ohne diesen Nebelschleier unerträglich wären.

In dem nächsten hierher gehörigen Produkt, dem „Abdallah" (1792), findet sich das Stilistische nicht so zukunftsvoll ausgebildet. Der Dichter hat wohl dazu keine Zeit. Denn was ihn ganz erfüllt,

ist so stark, daß es alle Formen sprengt. Es ist das durch neue Erlebnisse ins Ungeheure gesteigerte Entsetzen vor Welt, Natur und eigner Seele, das im „Reh" bereits leise anklang. Jetzt bricht es vom dumpfen Ächzen bis zum Verzweiflungsgeheul aus der Brust des gehetzten, von der eigenen Einbildungskraft gefolterten Menschen heraus — da bleibt nicht Zeit zu fragen: wie motiviere ich am besten das übernatürliche Geschehen, wie bereite ich das Wunder vor? Die skeptische Hülle des Traums wird abgeworfen, frei und skrupellos vertraut sich der Dichter seiner Phantasie an, und auf einem stürmischen Meer von Wundern und Erscheinungen wird er ins Grenzenlose fortgetrieben. Der erste Schritt zum Märchendichter ist damit getan. Freilich herrscht immer noch orientalisches Kostüm und damit gewissermaßen noch feige „ideale Ferne". Aus morgenländischen Märchen entlehnt er die verschiedensten Motive, aber die eigene Erfindung spielt die Hauptrolle und dehnt das orientalische Märchen weit über seine natürlichen Grenzen aus. Im fernen Kaukasus thront der höllische Geist Mondal, der Übermensch. Ihm muß der Weise, der über das Menschliche hinaus will, dienen, und die guten und edeln Seiten seines Menschentums zum Opfer bringen. Die Erhöhung des Menschen zum Überirdischen besteht in einem Sichhinwegsetzen über alles Seelische, Geistige, besteht in materialistischem Genie. Mit den krassesten Mitteln wird dieser höllische Geist geschildert. Die Auffindung des Mondal durch den strebenden Omar, die Peinigung Omars für sein Mitleid, das er noch bewährt hat, durch Mondal: das sind Szenen von Naturgröße. Letzte Urgewalten des Bösen scheinen entfesselt und zähnefletschend auf die Welt hereinzustürmen. Die Tat, durch die der weise Omar sein unzeitiges Mitleid abbüßen muß, ist die Verführung des Jünglings Abdallah zum Mord an seinem Vater. Der Wunderapparat, mit Hilfe dessen Omar den Abdallah seinem Schicksal entgegenführt, ist ganz nächtlicher Art: Totengerippe, Schädel, entsetzliche Leichen und Verwesungsvisionen, aus Totengebeinen zusammengesetzte Monstra, die unterirdische Schauerpaläste bewachen, und endlose, gespenstererfüllte Höhlengänge. Da wird nun der arme Abdallah wie im Fieber hindurchgehetzt, bis er bei dem schauerlichen Hochzeitsmahl, wo alles Verwesung und teuflische Larve ist, im Wahnsinn zusammen-

bricht. — — Gewiß, die Überladung mit den Ausgeburten einer kranken Phantasie, die Häufung der ordinärsten Schauderkitzel ist etwas, was an die niedrigste Unterhaltungslitteratur der Zeit, an die Geister- und Teufelsromane gemahnen mag; aber das Produkt hat eine gewisse Stärke gerade durch das skrupellose, ganz blödsinnige Auftragen der Giftfarben. Es ist jedenfalls ehrlich. Ein wahrer, nur völlig form- und kunstloser Ausdruck einer fürchterlichen Not. Kein zielbewußtes Wirkenwollen, kein äußerlich raffiniertes Zustutzen der inneren Erlebnisse. So wahr und toll wie hier ist das Grauen, die rasend von sich selbst gefolterte und eine Hölle beschwörende Einbildungskraft von Tieck nicht mehr ausgedrückt worden. Was nun kommt, ist mehr oder weniger eine Variation des hier kunstlos Herausgebrüllten in wirklicher dichterischer Form.

Zunächst ist in der Entwicklung zu dieser Form ein stofflicher Fortschritt zu beachten. Von dem bisher verwendeten orientalischen Zauber- und Geisterapparat wendet Tieck sich ab: sein Blick streift bereits nach heimatlichen Gebieten, er richtet sich auf Aberglauben und Vorstellungen des eigenen Volks, die bald seine eigentliche romantische Domäne werden.

In seinem Aufsatz (1793) über das Wunderbare bei Shakespeare stellt er fest, daß dieser sich zu den Traditionen des Volks herabgelassen und „den gemeinen Aberglauben zu den schönsten poetischen Fiktionen veredelt“ habe. Zwar spricht er noch von den „Geister- und Hexenmährchen des gemeinen Haufens“, wie es damals üblich ist, aber er hält das Sichherablassen zu den Phantasievorstellungen des Volkes doch für das richtige. Speziell interessiert ihn die Art, wie man das Wunderbare handhaben muß. Da laufen ihm denn allerdings die unglaublichsten Vorstellungen von Dichtung unter. Die Darstellung des Wunderbaren ist ihm mehr oder weniger ein Taschenspielerkunststückchen. Es kommt darauf an, daß der Zuschauer möglichst geschickt „getäuscht“, daß seine „Illusion“ durch nichts unterbrochen werde! Shakespeare werden dann seine „Kniffe“ in diesem Sinne im einzelnen nachgewiesen. Doch soll das nur vom Drama gelten, in der Erzählung könne man mit mehr Freiheit an die Phantasie der Leser appellieren und so ziemlich alles mit ihnen anfangen.

In seinen nächsten Dichtungen wendet er sich nun auch wirklich einem Stoffgebiet zu, das deutsch-mittelalterliches Kostüm mit Vorstellungen des populären Aberglaubens vereinigt. Da findet er sein romantisches Reich, wie Shakespeare es in dem Geister-, Elfen- und Hexenglauben seines Volkes fand.

Neben dem Drama „Karl von Berneck", dem eine Sage zugrunde liegt, ist es von Erzählungen der nächsten Zeit (1795) zuerst „Die Versöhnung", die dem neuen Stoffkreis angehört. Allerdings bewegt sich der Dichter auf dem fremden Boden noch sehr ungeschickt und feige. In romantischer Waldstimmung, von Geisterlauten und ahnungsreichem Flüstern umtönt, naht ein junger Ritter einem Einsiedler. Bei ihm erfährt er das tragische Schicksal seines Vaters, der eines unvorsichtigen Mordes wegen als Büßender auch nach dem Tode noch gezwungen ist, blutige Tropfen zu zählen, die er im Waldbach an sich vorbeifließen glaubt. Durch Gebet erlöst ihn sein Sohn. Die Geisterstimme flüstert ihm zu: „sey bieder!" — Es ist ein erster, etwas geziert ausgefallener Versuch im Kostüm — weiter nichts. Schon die versöhnende Tendenz entspricht nicht dem, was sich als wahres Wesen Tiecks im Abdallah kund tat: die süße Empfindelei und Frömmelei mit der modischen Schlußphrase wirkt bei dem jungen Tieck nur lächerlich.

Viel härter und wieder im alten Geist des Grauens gehalten ist eine Geschichte: „Der Fremde"[31]) (1796). Das Mittelalterliche fehlt hier; dafür aber ist es die echte, rechte Gespenstergeschichte, wie man sie wohl jetzt noch im Volk sich erzählt.

Der unglückliche Liebhaber eines Mädchens, der aus Gram über seine verschmähte Liebe gestorben ist, zeigt sich dem von einer Reise zurückkehrenden glücklichen Nebenbuhler und Bräutigam im Walde vor der Stadt und wird von ihm unerkannt zur Hochzeit eingeladen. Er erscheint wirklich — der Bräutigam stürzt sich vor Schreck tot, die Braut wird wahnsinnig. Es ist echter Tieck, das tückische unabwendbare Schicksal, das niemand von denen, die's trifft, verschuldet hat, so darzustellen und Entsetzen ohne rettenden Ausweg im Dasein aufzuzeigen: die volkstümliche Gespenstersage muß seinem Wesen am meisten entsprechen. Dennoch ist schon hier über die eigentliche Schauer-

geschichte hinaus ein neuer Weg wenigstens eingeschlagen, der bald zum Ziele führen sollte: die Vorbereitung des Ereignisses in der Natur ist bereits mit starken Stimmungsakkorden versucht, und darin eine tiefere Begründung des Grausigen gegeben. Als am Beginn der Erzählung der Bräutigam durch den düsteren Wald muß, der ihn noch von der Heimat trennt, steigen dem einsam Wandernden, wie es beginnt Nacht zu werden, merkwürdige Gefühle auf: „In diesen dämmernden Abendstunden, von Wäldern und stummer Einsamkeit umgeben, erscheint uns das gewühlvolle menschliche Leben gewöhnlich trübselig und freudenleer, eine unbekannte Furcht vor unbekannten Gegenständen nimmt uns an der Hand, und wie mit neugeschaffnem Blicke sehen wir in die Welt hinein, die alle ihre bunten Farben verloren hat und in einer monotonen Trübheit daliegt." Mit solchen Worten gibt Tieck statt des dichterischen Ergebnisses eines produktiv angeregten Zustands diesen Zustand selbst, und läßt uns damit einen Blick in seine Seele tun: es sind unheimliche Stimmungen der Natur, die sein Gemüt mit Grauen erfüllen; durch Dichtungen, wie die eben besprochene, befreit er sich künstlerisch davon; sie tragen dann allerdings den Wahnsinn und den Tod an der Stirn, dem der Künstler selbst damit entgeht. Im Abdallah kamen die Schauer unmittelbar aus der Seele; das eigentlich moralische Wesen des Menschen wurde von Bosheit und Verzweiflung zerfressen. Jetzt ist der Dichter der Natur entgegengetreten, will in ihr untertauchen und Heilung suchen: doch nur sein zerrissenes Gemüt spiegelt sich in ihr; die Phantasie bemächtigt sich der von der Natur reflektierten Gemütsstimmung und läßt sie in rohen, schrecklichen Bildern reden. Denn nur die von der geängsteten Einbildungskraft erzeugte Handlung ist hier als die eigentliche Geschichte dargestellt; sie steht unvermittelt neben der Naturstimmung, aus der sie hervorgeht: noch ist es nicht gelungen, beides in eins zu fügen, wirklich künstlerisch das Erlebnis zu bewältigen. Sowie die Naturstimmung auch über die eigentliche Handlung sich breiten wird, ist ein wahrhafter Ausdruck geschaffen.

Dieser innere Prozeß wird von Tieck selbst ähnlich geschildert: „Die Natur" — heißt es im Phantasus — „selbst die schönste Gegend hat ihre Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame

Ahndungen, so verwirrte Schatten durch unsere Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen, und uns in das Getümmel der Welt hineinretten möchten. Auf diese Weise entstehen nun wohl auch in unserm Innern Gedichte und Märchen, indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern, und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken; diese Gebilde aber können dann freilich den Charakter ihres Erzeugers nicht verleugnen.

In diesen Naturmärchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsere Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserm Innern zu lösen und frei zu machen" [32]).

Die erste Dichtung, in der Tieck die Bewältigung des Naturerlebnisses gelingt, ist „Der blonde Eckbert" (1796) [33]).

Es ist nicht leicht, hier das Stoffliche mit einem Wort zu kennzeichnen; denn es setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen. Jedenfalls liegt ein Volksmärchenmotiv zugrunde, das die Erinnerung des Dichters aus mündlichen Erzählungen seiner Kindheit ungefähr bewahrt hat. Dieser märchenhafte Kern stellt sich herausgeschält ungefähr folgendermaßen dar: „Ein kleines Mädchen wird durch Armut aus dem Haus ihrer Eltern vertrieben. In einem Wald wird sie von einer alten Frau freundlich aufgenommen. Sie lernt bei ihr Spinnen und Beten, dafür muß sie ihren Vogel warten und ihren Hund pflegen. Später zeigt ihr die Alte, daß der Vogel jeden Morgen ein Ei aus Edelstein legt. Darüber wird ihre Begierde wach; sie macht sich mit dem Wundervogel heimlich davon. Als sie wieder in ihr Dorf kommt, sind ihre Eltern gestorben. Sie zieht in eine große Stadt und wird wegen ihren Reichtums und ihrer Schönheit viel umworben. Zuletzt heiratet sie den Ritter, der ihr am besten gefällt, und folgt ihm auf seine Burg."

Das ist die etwas dürftige Geschichte, aus der sich wohl ein einfaches Märchen hätte machen lassen. Aber wenn man nun erfährt, daß das Mädchen die Schwester des Ritters ist, den sie heiratet; wenn man darauf hingewiesen wird, daß sie für das Ausreißen aus kindlicher Neugier und Habsucht durch dieses Schicksal gestraft werden soll, oder vielmehr ihr armer unschuldiger Gatte — denn sie stirbt,

bevor sie es erfährt; wenn man schließlich die Grausamkeit sieht, mit der der unglückliche Ritter gemartert wird, bis Wahnsinn und Tod ihn erlösen — man wird ausrufen: das ist gar kein Märchen mehr! — Die Geschichte, wie Tieck sie erzählt, beginnt gleich mit der düsteren Schilderung des einsamen zurückgezogenen Lebens des kinderlosen Paares auf ihrer Harzburg. Eckbert wird als bleich mit eingefallenen Wangen gemalt, man hört nicht warum, man weiß nur, daß das Schicksal, das hier lauert, es rechtfertigen wird. Und so geht es weiter. Unheimlich sitzen die Beiden an einem stürmischen Herbstabend mit ihrem einzigen Freund Walther am Kamin. Eckbert fühlt den Drang, sich dem Freunde ganz zu vertrauen, er läßt Bertha die märchenhafte Geschichte ihrer Jugend erzählen. Statt daß Walther sich darauf inniger an ihn schließt, scheint er kälter zu werden; ironisch nennt er Bertha den Namen des kleinen Hündchens, den sie vergessen hatte: er scheint um ihr Schicksal schon gewußt zu haben. Vor unbestimmter Angst wird Bertha krank. Eckbert streift im Wald umher, sieht Walther, legt seine Armbrust an und schießt ihn nieder. Er glaubt jetzt frei zu sein von Angst; doch wie er nach Hause kommt, ist Bertha eben gestorben. — Um sich zu zerstreuen, sucht er Gesellschaft auf. Wieder tritt ihm ein Mensch nahe, wieder erschließt er ihm sein Geheimnis, und wieder die gleiche Wirkung. Der neue Freund gleicht plötzlich dem verstorbenen Walther; in Verzweiflung und Grauen flieht Eckbert in die Welt hinaus. Er kommt in eine Gegend, die ihm bekannt dünkt, es ist dieselbe, von der Bertha erzählte, wo sie als Kind bei der Alten war. Sie erklärt ihm sein Schicksal, er stirbt im Wahnsinn zu ihren Füßen.

Es ist kein Zweifel: bei einer rein tatsächlichen Wiedergabe des Hergangs muß es verwunderlich erscheinen, daß solche krasse Schauergeschichte auch nur einen Moment Anspruch auf Märchenhaftigkeit machen kann. Ganz anders aber stellt sich das Urteil, wenn man die Geschichte so liest, wie Tieck sie geschrieben, Wort für Wort: da packt einen nicht derb und plump ein wahnwitzig gewordenes Schicksal an der Gurgel; man wird sanft träumend in eine andere Welt gehoben, wo alle derbe Gegenständlichkeit aufgehoben ist, wo selbst Schreckliches nur als Schatten leise vorüberstreift, wo Tod und Wahn=

sinn, in Musik umgesetzt, rätselhaft beklemmend aber nicht zerstörend die Seele einnehmen. Was aber vermag bei so andersartigem und widerstrebendem Stoff diesen Eindruck hervorzubringen?

Es ist vor allem die Bedeutung, die dem Wort als Klanggebilde, als musikalischem Gefühlsausdruck zuerkannt wird. Wahre Dichtung, mag sie sich des Verses oder der sogenannten Prosa bedienen, ist immer diesem ersten Naturgesetz gefolgt, daß das Wort nicht wie im alltäglichen Sprechen und Schreiben wahllos und in geschwätziger Fülle gebraucht wird, sondern daß alles Unnötige und Materielle, alles, was die Beziehung zum Verstand, zur Verständigung, zum praktischen Lebensverkehr mit sich bringt, vermieden wird, daß das Wort in seiner ursprünglichen Reinheit, in seinem musikalischen Wesen zur Geltung kommt.

In derselben Sammlung, in der der Eckbert erschien, standen Stücke „altfränkischer" Prosa, wie die Heymonskinder: kein Zweifel, es sind die starken Eindrücke dieser Naturpoesie, denen Tieck auch für sein eigenes Märchen die grundlegende Anschauung einer neuen Art von Kunst verdankt. Denn neu war damals für die reimende und skandierende Zeitpoesie, gegen die schon Herders Zorn entbrannt war, die Einfachheit und Notwendigkeit des Worts, wie Volksbuch, Volkslied und Volksmärchen sie besaß. Immerhin ist die Art, wie Tieck das Wort musikalisch gebraucht, und wie es das Volk anwendet, sehr verschieden. Das Einfältige, Gläubige und ganz Sichere fehlt; der Gefühlsgehalt läßt das nicht zu, er ist zu kompliziert. Trotzdem war Tieck hier für seine Verhältnisse einfach und unmittelbar. Man sieht das, wovon er spricht; man lebt jedes Wort mit durch. Die größte Stärke erreicht die Sprache gegen den Schluß hin. Auch da aber, wo die Erzählung in Lyrik übergeht, wie im Lied von der Waldeinsamkeit, lebt eine Schlichtheit und Tiefe, die in keinem von den vielen Tausenden von Versen, die er vor- und nachher wirklich oft „verbrochen" hat, sich wiederfindet. Was ist nur in das eine Wort „Waldeinsamkeit", das Tieck hier dichtet, für ein Naturinhalt gebannt!

Zu der Klangwirkung des Wortes tritt ein zweites: Verallgemeinerung der Begriffe, die dem einzelnen Wort eigen sind. Die ist ja scheinbar schon in der Betonung des Musikalischen gegenüber

dem Wort-Sinn enthalten. Es soll hier eine Steigerung des Musikalischen damit bezeichnet werden; denn es genügt Tieck nicht, das Wort in seine musikalischen Urrechte einzusetzen und es mit tönendem Inhalt zu füllen — wie es das Volksmärchen tut. Er kann nicht so treuherzig und einfach klar seine Geschichte erzählen: was er auszudrücken hat, scheut das hellste Licht, die unumwundene Aussprache — er muß lindern und verschleiern. Allen eindeutigen, sichern Ausdruck vermeidet er deshalb. Je allgemeiner, unbestimmter und verschwommener die Vorstellungen sind, die die Worte auslösen, desto weniger körperlich und brutal, desto musikalischer wirkt der geschilderte Vorgang.

Ein drittes stärkstes Mittel schließlich hilft dem Dichter gänzlich unsre Sinne einfangen. Er läßt ein sich stark einprägendes Gesicht, eine Gegend, ein Lied — wieder auftauchen, beschwört Bilder und Töne aus der Erinnerung, wenn man es am wenigsten erwartet. Eckbert hat Walther getötet; ein neuer Freund, dessen Vertrauen eben auf die Probe gestellt wird, zeigt plötzlich Walthers Züge; ein Bauer, den er um den Weg fragt — ist Walther. Man weiß nicht: erscheint das dem aufgeregten Gemüt Eckberts so, oder ist wirklich die Alte, die später auch Walthers Mienen trägt, in alle diese Gestalten verwandelt gewesen? — So würde man im echten Märchen fragen; hier schickt sich solche Frage nicht — auch bekäme man keine Antwort. Mit Absicht wird unentschieden gelassen, ob wir die psychischen Vorgänge in Eckbert oder ein wirkliches Geschehen miterleben: das ist das Kunstmittel, das schon im „Nadir" sich entwickelte. Stärker noch wird das bei dem magischen Lied des Wundervogels. Bertha erzählt, wie sie ihn als Kind gehört, wie der Vogel während der Gefangenschaft das Lied ändert, wie er dann stirbt. — Eckbert steigt träumend einen Hügel hinan, er hört denselben Vogel das alte Lied wiederholen — wie selbstverständlich; und als noch die Gleichheit der ganzen Gegend mit der, die Bertha beschrieben, die Ähnlichkeit der Alten mit Walther hinzukommt, sagt er vor sich hin: „wache ich oder träume ich?" — Alles das wird mit keinem Wort geklärt. Die Wiederkehr der gleichen starken Stimmungstöne, der Stillstand, die Umkehr der Zeit, alles das verwischt die Grenzen des Wirklichen und Geträumten, daß es schließ-

lich gleichgültig wird, ob Eckberts Wahnsinn und Tod durch alle diese wunderbaren Ereignisse herbeigeführt wird, oder durch seine Gewissensqualen, die sie ihm nur vorspiegeln.

Die Hauptsache bleibt, daß durch solchen wunderbaren Schleier hindurch die Kraßheit des Menschenschicksals, das eigentlich sich abspielt, erträglich wird. Nicht das Schreckliche des Hergangs wird gefühlt, nur die Schönheit der Musik, die ihn begleitet.

Tieck hatte selbst — in der oben zitierten Stelle des Phantasus — den Namen Naturmärchen für seine Dichtung in Anspruch genommen. Achtet man genau auf diese Betonung von Natur, so ergibt sich manches Interessante für eine abschließende Beurteilung des Eckbert. Es löst sich vor allem der scheinbare Widerspruch zwischen unmärchenhafter „Handlung“ und märchenhafter Sprache, der pedantische Gegensatz zwischen Inhalt und Form. Es ist ja gar nicht die „Fabel“, das Schicksal Eckberts und Berthas, was den Inhalt ausmacht. Die Gestalten sind nur bildgewordene Stimmungen der Natur. Daher ihr Verschweben, ihre Irrealität; daher der Mangel von Klarheit und Zusammenhang in ihrer Bewegung, das Wiederkehren derselben Miene an anderen Menschen, die scheinbar leibliche Auferstehung totgeglaubter Wesen. Immer und immer schaut hinter den vorbeihuschenden Schatten der menschlichen Wesen das große Bild der Natur hervor. Immer wieder klingt es an unser Ohr:

Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut,
So morgen wie heut
In ew'ger Zeit,
O wie mich freut
Waldeinsamkeit.

Waldeinsamkeit — solche Töne waren neu und unerhört in deutscher Dichtung. Die Poesie des Waldes, der Einsamkeit in der Natur war, in dieser Steigerung, in dieser Erlebtheit, etwas ganz Einziges, bisher nicht Dagewesenes. In der Stärke der Hingabe an die Natur berührte sich diese moderne Dichtung allerdings mit dem alten Volksmärchen. Die Art der Hingabe aber war eine ganz andere. Warum nannte doch Tieck seine Dichtung ein Natur-

märchen? Weil das Verhältnis zur Natur nichts Selbstverständliches war. Volksmärchen ist immer Naturmärchen, ohne daß es das zu betonen brauchte. Der gebildete „Herr" Tieck, der kultivierte Zeitmensch, das Großstadtkind, war nicht mit der Natur eins, nicht mit ihr aufgewachsen: er trat ihr als einem fremden, ja feindlichen Wesen gegenüber: sie zog ihn unendlich an sich, aber seine entwöhnte Seele mußte das Lauschen auf ihre geheimsten Klänge zum Wahnsinn, zur Vernichtung führen. In diesem innern Zwiespalt zwischen Natur und Kultur ist das im schlechten Sinn „Romantische" begründet, was dem Eckbert zum Teil sicherlich anhaftet. So entsteht das romantische Märchen, im Sinne jener populären Auffassung des „Romantischen". Sein von Tieck selbst und seinen Nachahmern unendlich variiertes Thema heißt Tod, Nacht, Vernichtung, Grausen. Zum Volksmärchen steht es im schärfsten Gegensatz: das ist hell wie der Tag, voll Güte und Liebe — sein ewig mit neuen Worten gepredigter Sinn: Erlösung. Trotzdem hebt die Stärke des dämonischen Naturverhältnisses den Eckbert in höhere Regionen. Das wird am deutlichsten, faßt man die typisch romantischen Nachfolger Tiecks ins Auge.

Der erste unter diesen Nachfolgern im „Naturmärchen" ist Tieck selbst [34]). Es entsteht bald eine ganze Reihe von ähnlichen Dichtungen, die, wie er später es nennt, alle mehr oder minder die Farbe und den Ton des Eckbert haben. Daß sie alle in jeder Hinsicht tief unter dem Eckbert stehen, sagt er nicht dazu. Der Eckbert war sein Höhepunkt als romantischer Dichter. Als Schriftsteller, Parteihaupt und Programmpoet gab es wohl später andere Gipfel für ihn. Er fühlte das. Und es ist merkwürdig genug zu sehen, wie er sich anstrengt, die Höhe der eignen Produktion wieder zu erlangen, „Farbe und Ton des Eckbert" wieder zu treffen. Man tut ihm nicht unrecht, wenn man diese Nachgeburten äußerliche Machwerke nennt, in denen Tieck aus seiner eignen Manier Profit ziehen wollte.

Zeitlich dem Eckbert am nächsten und auch künstlerisch noch relativ am höchsten steht der „Tannenhäuser" [35]) (1799). Etwas von den Schauern des Eckbert lebt wirklich noch in ihm.

Ein Jüngling wird von einem unbekannten Verhängnis fort-

gerissen, das ihn nicht ruhen läßt. Erst ist sein Streben ins Unbekannte nur eine Liebessehnsucht, die Sehnsucht des Künstlers aus sich heraus; er will alles umfassen in brünstiger Liebe, Natur und Menschheit; nichts stillt endlich seinen Durst als das Aufgehen in den Freuden des Venusberges: nicht bloß sinnliche Lust sucht er da; er findet dort die Urheimat der Töne, der Kunst überhaupt; Weiber blühen ihm wie Blumen, Blumen reizen Sehnsucht und Brunst wie das Weib. Aber auch hier findet er keine letzte Befriedigung. Er geht nach Rom, Buße zu tun, in der Religion unterzutauchen. Schon im Wahnsinn mordet er das Weib seines Freundes, das er einst geliebt hatte: er glaubt, es ziehe ihn immer noch von seiner Seligkeit zurück. Den Freund selbst lockt er durch seinen magischen Kuß nach sich in den Venusberg, wo er für immer verschwindet.

Im Schicksal des Freundes wieder das kalte, bösartige Verhängnis. Im Wahnsinn des Tannenhäusers die Verwirrung, die die große Sehnsucht nach der Natur in dieser Seele notwendig anrichten muß. Der gedankliche, prinzipielle Gehalt tritt schon schärfer hervor: Schilderung der künstlerischen, religiösen Sehnsucht nach der Natur steht an Stelle des Märchens, wie diese Sehnsucht es z. B. im Eckbert erzeugt. Auch das Märchenhafte der Form beginnt abzubröckeln: wir werden kaum im Zweifel gelassen, daß alles märchenhafte Erleben nur im Gemüt des Wahnsinnigen, nicht im Reich der Dichtung existiert (die Hauptsache ist Ich-Erzählung des Tannenhäusers!); die Einbildung, als hätte er seinen Freund früher erschlagen, weist besonders darauf hin. Es ist nur ein Schritt bis zur psychologisch-pathologischen Zergliederung des Individuums.

Es folgt der Runenberg vom Jahre 1802 [36]). Der gedrängten Kürze des Eckbert, der immer noch markigen Sprache des Tannenhäuser gegenüber eine langweilige, unendliche Ausmalerei. Und nicht nur äußerlich ist dieser „Runenberg" ein formloser Brei. Die innere Form, die Verdeutlichung des Gefühls durch Erfindung und Stimmung ist aufgegeben. Das Verhältnis zur Natur scheint zwar noch mehr als früher im Mittelpunkt zu stehen; aber es scheint auch nur so. In Wahrheit ist eben ein dichterischer Ausdruck nirgends erreicht; plump tritt an seine Stelle eine verstandesmäßige Erörterung jenes

Verhältnisses an einem plausibeln Beispiel. Es wird gezeigt, wie es einem geht, der mit der Natur und ihren Geheimnissen sich zu sehr eingelassen hat. Charakteristischerweise wird ein einzelner Fall aus einer bestimmten naturhistorischen Kategorie aufgetischt: die dämonische Anziehungskraft des Gesteins, des Metalls. Diese Spezialisierung grenzt schon zu sehr an verstandesmäßige Formel, an Doktrin: sie findet sich demgemäß auch bei der theoretischen Zeitromantik, bei Novalis, bei Steffens; es ist ja die Zeit, wo man dem Bergbau geradezu symbolische Bedeutung beimißt.

Der „Runenberg“ erzählt von einem jungen Menschen, der von unbestimmter Sehnsucht in die Berge getrieben wird. In einem romantischen Gebirge irrt er umher; ein Unbekannter weist ihn nach dem Runenstein, wo die Erfüllung seiner unbewußten Wünsche auf ihn harre. Was er dort, an das Fenster einer Ruine geklammert, schaut, ist ein Frauenbild von überirdischer Größe und Schönheit. Das Weib reicht ihm eine Marmortafel mit fascinierenden Zeichen darauf eingegraben. — Am Tag nach diesem Erlebnis ist seine Erinnerung verwischt, er scheint endgültig von seinem rätselhaften Drang in die Steinwelt geheilt. Er steigt in die Ebene hinab, wird Gärtner, verliebt sich, vergißt die Metallkönigin und heiratet ein braves Mädchen; als Besitzer einer großen Gärtnerei lebt er bald in der schönsten spießbürgerlichen Ruhe. Behaglich wird das ausgemalt, dazu die Wiederbegegnung mit seinem Vater geschildert, man weiß nicht zu welchem Zweck. — Die Ruhe wird endlich unterbrochen; ein Fremder kommt durchs Dorf und läßt sein Gold bei ihm. Und das Gold beginnt seine dämonische Macht jetzt wieder zu äußern, eine fieberhafte Unruhe befällt ihn, die alten Wünsche tauchen auf. Er findet die geheimnisvolle Rune wieder; sie geht ihm in Fleisch und Blut über. Schließlich verläßt er Weib und Kind, steigt wieder zu den Bergen empor. — Seine Wirtschaft kommt unterdessen herunter; er gilt für tot, seine Frau heiratet wieder. Als sie einst mit ihren Kindern am Wege sitzt, kommt ein zerlumpter Bettler mit einem schweren Sack auf dem Rücken aus dem Wald. Er gibt sich als ihr Mann zu erkennen, er schüttelt Steine aus dem Sack, in dem Gold stecken soll, und gebärdet sich ganz wahnsinnig; er phantasiert von seiner Metallkönigin,

und man sieht ihn an der Seite eines alten häßlichen Waldweibes auf Nimmerwiedersehen im Wald verschwinden.

Mit der Ironie auf den Wahnsinn schließt die Geschichte. Der zerlumpte Schwärmer schlägt mit dem Hammer an einen Stein und ruft: „Seht, das ist Gold, das drin ist“, als die Funken sprühen; er spricht von der hehren Königin und läuft mit dem ekelhaften Waldweib davon. Ist das märchenhaft?

Die Wirklichkeit, ihre Abschilderung, ja behagliche Ausmalung — ursprünglich wohl nur als Folie der Schwärmerei des Helden gedacht — hat dem Dichter so viel Raum weggenommen, daß auch am Schluß nur für einen guten bürgerlichen Wahnsinn Platz bleibt. Von romantischer Höhe, von dem wirklichen Schauen des Wunders geht die Geschichte aus; am Schluß erfährt man mit keinem Wort von dem inneren dämonischen Erlebnis: der Dichter stellt sich plötzlich auf die Seite der Spießbürger, zeigt, daß die Sache von außen wie Wahnsinn aussieht und läßt den Wahnsinnigen laufen. Es ist nicht anders: dem Dichter geht im Lauf der Erzählung die Gestaltungskraft aus. Man möchte von dem Märchenreich der Metallkönigin hören, man erwartet romantische Abenteuer und Stimmungen; nichts von alledem. Statt dessen kramt er seine Ansichten aus, und er kann wirklich sehr hübsch über den Fall reflektieren. Der Widerwille gegen die Pflanzenwelt erklärt sich daraus, daß in „Pflanzen, Kräutern, Bäumen nur eine große Wunde sich schmerzhaft regt und bewegt; sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserm Auge die schrecklichste Verwesung dar“. Das ist eine sehr originelle Ansicht, aber sie ersetzt nicht die fehlenden Gestalten und Vorgänge. Auch der Stimmungston des Eckbert wird nur ein einziges Mal anzuschlagen versucht: an einem Sonntag ist's gewesen, daß der Jüngling aus den Bergen in das fremde Dorf hinabgestiegen ist. Die Glocken der Kirche haben geläutet, die Orgel getönt, und wie er hineingegangen ist, war das erste Wesen, was er sah, das Mädchen, das später seine Frau ward; jetzt ist es wieder ein Sonntag, gleiche Klänge umher, er ist im Begriff, die Stätte, die ihm eine Heimat geworden, zu verlassen; jener andre Sonntag vor vielen Jahren tritt vor seine Seele und das gelebte Leben dazwischen erscheint ihm wie ein Traum. — Es

bleibt der einzige Versuch „poetisch“ zu werden. Wohlfeile romantische Beschreibungen, Ruinen, Sonnenuntergänge suchen im übrigen die Erzählung zu schmücken, trotz alledem bleibt sie breit und realistisch.

Daß hierin ein Verzicht auf das Wesentliche der Dichtung lag, fühlte Tieck selbst nur zu wohl und krampfhaft suchte er in Erzählungen, die rein nichts mehr mit dem Märchen zu tun hatten, die alten wirksamen Wundermotive festzuhalten.

Längst, als seine romantische Jugendperiode abgeschlossen hinter ihm lag, kam ihm der Gedanke, die besten Schöpfungen jener Zeit in einer Sammlung zu vereinigen und mit theoretischen Erläuterungen zu umrahmen. Ja, es war zehn Jahre her, daß er den Runenberg, fünfzehn, daß er den Eckbert geschaffen. Jetzt ließ sich so gut theoretisieren, denn man übersah alles so reinlich und genau, wie es hinter einem lag. Aber mit der Klarheit in seinem Kopf hatte auch die Kühle in seinem Herzen zugenommen. Und als er nun drei Märchen für unzureichend für eine romantische Sammlung hielt, und noch einige hinzudichten zu müssen glaubte, da zeigte sich, daß mit dem starken Gefühl, das ihn einst besessen, auch die alte Fähigkeit von ihm gewichen war.

Im Liebeszauber [37]) will er die Wirkungen des Eckbert wieder erreichen. Das alte Grauen beseelt ihn nicht mehr; was bleibt ihm übrig als zu übertreiben? Und eine krasse, widerwärtige Übertreibung ist diese ganze Geschichte.

Ein junger, ernster, zurückhaltender Mensch beobachtet aus seinem Fenster verstohlen seine Nachbarin, die ihn glühend liebt, und nicht weiß, daß er sich auch für sie interessiert; sie nimmt, um Gegenliebe zu erwecken, zu einer Zauberin ihre Zuflucht; und der ahnungslose junge Mann muß bei einer seiner nächtlichen Beobachtungen mit ansehen, wie das Mädchen ihr kleines Pflegekind zum Liebesopfer schlachtet. Sowie das Blut fließt, reckt ein grüner giftiger Drachenhals sich hervor, leckt an dem Blut, und richtet sein glühendes Auge auf den verborgenen Lauscher, der ohnmächtig zusammenbricht. Er fällt in ein schweres Nervenfieber, und hat nach seiner Genesung völlig die Erinnerung eingebüßt. So ist es möglich, daß er jenes Mädchen wie eine Fremde kennen lernt und heiratet. Allein am

Hochzeitsmittag, als Freunde ihm einen kleinen Karnevalsaufzug bereiten, wird jene Erinnerung plötzlich durch ein rotes Kostüm, das damals die alte Hexe trug, geweckt. Die ganze Tat seiner Braut ist ihm mit einem Male gegenwärtig: er ersticht sie und ihre Helfershelferin, und stürzt sich selbst von der Galerie des Hauses zu Tode.

Nach der Märchenhaftigkeit des Sujets braucht man gar nicht zu fragen. Man kann zugeben, daß die Geschichte, ernst und knapp erzählt, Größe und Gewalt haben könnte. Aber was tut Tieck? — Mit einer Anteillosigkeit und Weitschweifigkeit erzählt er, die geradezu empörend wirkt. Es scheint ihm gar nicht vor Augen zu stehen, was er eigentlich erzählen, welch unerbittlich grausames Schicksal er vorführen will. In vielen seitenlangen Gesprächen und Ereignissen wird — man fragt sich wahrlich wozu — der Charakter des Helden im Gegensatz zu dem seines Freundes geschildert; lange theoretische Unterhaltungen über die Vorzüge schweren oder leichten Temperaments; lustige Streiche, heitere Karnevalsszenen werden vorgeführt; und nur bei der mit Macht ausgedehnten nicht endenwollenden Beschreibung der Hochzeitsvorbereitungen merkt man den „Kniff" des Dichters, der vorher gänzlich sinnlos war, den Leser auf die Folter zu spannen. Schließlich bekommt man's ganz deutlich an den Kopf: der Herr Poet arbeitet mit „Kontrasten"; denn ein übermütiger Maskenzug ist es, der die tragische Bombe endlich, Gott sei Dank, zum Platzen bringt.

In seiner Länge und Abschweifigkeit ist der „Liebeszauber" das Muster einer zweck- und geschmacklosen Quälerei. Der Dichter, der ihn in der Rahmenerzählung des Phantasus vorliest, kriegt es aber auch von den Zuhörern. Aber was ist seine Entgegnung? „Die Phantasie", ruft er aus, „wollt ihr verklagen? Seht euch im Leben um, da geht es viel schlimmer zu. ... In so märchenhaften Erfindungen kann ja das Elend der Welt nur wie von vielen muntern Farben gebrochen hineinscheinen, und ich dächte, auch ein nicht starkes Auge müßte es auf diese Weise ertragen können." Eben die „muntern Farben", mit denen Tieck hier sein Gerippe anschmierte, die heitere und behagliche Darstellung des Lebens waren das Unverantwortliche. Denn es sind nicht die bunten Farben der Phantasie und nicht

die düstern, es sind die Farben der Wirklichkeit, die der Dichter zu malen sucht, Vorkommnisse des Lebens, die ein törichter Aberglaube auch jetzt noch so fügen kann. Das einzige dichterische Bild von Gewalt ist die Vision des Drachen; aber von dem Standpunkt „märchenhafter Erfindung" mehr eine psychische Erscheinung im Helden, eine fieberhafte Befreiung von dem momentanen Entsetzen, als eine Märchengestalt. Und schließlich: wegen eines poetischen Bildes schreibt man noch keine seitenlangen Geschichten. Es bleibt dabei, die letzten ornamentalen Reste von Wunder und Übersinnlichem werden in breiter Prosa ertränkt; der Übergang zu einem ledernen, verständigen Novellenstil ist hier mit Erfolg erreicht. Und selbst die Theorie im Phantasus verdreht auf einmal taschenspielerartig das Problem der Tieckschen Märchendichtung: auf einmal sollen die Schrecknisse und Leiden der Welt, des äußeren Daseins der Inhalt sein, dem das Märchen die befreiende Form ist. Umgekehrt ward das Tiecksche Märchen: aus den innern Erlebnissen gegenüber der Natur war es entstanden. Freilich, auf den Liebeszauber stimmt die neue Theorie; kein Verhältnis zur Natur liegt ihm zugrunde. In Wahrheit ist er eine Novelle, und behandelt ein sogenanntes „Lebensproblem", wie Tieck sie später formte.

Dasselbe gilt von der letzten Erzählung des Phantasus: „Der Pokal."[38]) Hier besteht das Märchenmotiv, mit dem Tieck noch dekorative Wirkungen zu erzielen versucht, darin, daß ein junger Mann bei einem Alchymisten oder Zauberer in Liebesnöten Zuflucht sucht, und aus einem Zauberpokal das Bild der Geliebten sehen soll, durch voreiliges Umarmen des Nebelbildes aber das Experiment unterbricht; die Folge ist, daß er bei seiner Donna sich verspätet, und sie einem andern überlassen muß. Aber leider ist ein tragisches Ende hier selbst beim besten Willen nicht mehr möglich. In herrlichster spießbürgerlicher Versöhnung endet das Ganze; indem der Mann „am Abend seines Lebens" seine frühere Geliebte bei der Hochzeit eines ihrer Kinder wiederfindet und mit ihr eine gemütlich-resignierte Altersfreundschaft errichtet. Die Tatsache liegt klar vor Augen, daß an Stelle des ursprünglichen Verhältnisses zu der Natur bei Tieck völlig das Verhältnis zu Leben und Gesellschaft getreten ist; an Stelle der Kunstform des

Naturmärchens die Unform der Novelle; wird sie auch hie und da noch durch ein romantisches Ingrediens schmackhafter zu machen versucht, solche letzte Anstrengungen, aus den Niederungen der Prosa sich zu retten, sind für den Dichter erfolglos.

Angesichts dieses Sachverhalts muß es frappieren, doch im Phantasus ein Märchen zu finden, das mehr denn je ein Produkt Tiecks Anspruch auf diesen Namen mitbringt. „Die Elfen" sind bisher noch unbeachtet geblieben[39]), schon dem Titel nach als keineswegs realistisches Produkt zu taxieren. Wie erklärt sich dieser scheinbare Widerspruch?

Ein kleines Mädchen gerät beim Spielen in eine unheimliche Gegend des Waldes, vor der ihre Eltern sie stets gewarnt haben. Unbefangen tritt sie in den geheimnisvollen Bezirk ein, der sich ihr öffnet. Es ist das Reich der Elfen. Eine kleine gleichaltrige Elfenfürstin nimmt sie bei der Hand und führt sie in den wunderreichen unendlichen Gefilden umher; sie sieht unterirdische Schätze und Pracht, sie sieht den Ursprung von Quellen und Metallen, das Weben der Elemente und das emsige Schaffen der Elfen bei all diesen Dingen. Als sie, köstlich bewirtet und freundlich gepflegt, nach Hause kehrt, sind nicht Stunden, sondern Jahre verflossen. Als sie sich später verheiratet hat, erzeigen die Elfen dieselbe Liebe, die sie ihr einst erwiesen, ihrem Kinde. Aber durch allzu ängstliches Eingreifen zerstört sie das zarte Bündnis. Die Elfen müssen aus der Gegend fliehen, das Kind stirbt, und aller Segen weicht von dem Land.

Das ist Tieck?! ruft man unwillkürlich aus. Nein, gewiß, mit dem, was Tieck im Eckbert als Naturmärchen gestaltete, mit jenem starken, feindlichen Verhältnis zur Natur hat dieses Märchen nichts zu tun. Nichts ist darin, was Tieck irgendwie persönlich zugehörte: jeder andre könnte es ebensogut gemacht haben. Ein Motiv des alten Volksglaubens an die segensreiche Macht unterirdischer Elfen, die gestört durch menschlichen Vorwitz Unheil bringt, ist mit ziemlich wohlfeiler Phantastik zu einer hübschen, konventionellen Geschichte zurechtgemacht, der jede innere Kraft und Eindringlichkeit gebricht. Wie sollte das auch anders sein bei einem Menschen, dem das Kindliche so gänzlich fern lag? Die Beziehung des ausgewachsenen, kompli-

zierten, skeptischen Mannes zur Natur, die ihn wider Willen ergreift, überwindet, konnte er darstellen. Die gläubige Selbstverständlichkeit, mit der ein Kind sich dem Wunder hingibt, mußte, von ihm gezeichnet, unwahr, schwach, geziert anmuten. So ist dies Elfenmärchen nichts, als eine modische, nette Spielerei des unendlich anpassungsfähigen Mannes, der zur gleichen Zeit die verschiedensten romantischen Moden äußerlich durchmachen und verherrlichen konnte. Mit seinem eigentlichen ernsten Märchentypus hat es nichts zu tun [40]).

Tiecks Schwester, Sophie Bernhardi, tritt im Jahre 1802 mit einem Band „Wunderbilder und Träume“ hervor. Bei dem nahen verwandtschaftlichen Verhältnis ist es nicht zu verwundern, wenn sie völlig von den Voraussetzungen des Tieckschen Märchens ausgeht. Poesie des Waldes, rätselhafte Sehnsucht, musikalische Absicht der Wirkung: das alles ist uns nicht neu. Und doch: eine wesentliche Abweichung. Das Grundgefühl ist nicht dämonisches Grauen, nicht Pessimismus; der Wahnsinn des Eckbert wird in milde Melancholie gewandelt, der finstre Ausgang mit Tod und Vernichtung macht der Versöhnung und Erlösung Platz. In ausgesprochen weiblichem Sinne werden die harten, männlichen Motive Tiecks umgebildet. Eine solche Wandlung des wesentlichen Gefühlsgehalts unter Beibehaltung der von diesem geschaffenen äußeren Form muß notwendig etwas Unwahres, Anempfundenes haben. Und das ist denn auch bei diesen sämtlichen „eilf Märchen“ nicht in Abrede zu stellen. Schon die große Anzahl der Märchen, die plötzlich da ist, muß in Erstaunen setzen. Was Neues und Epochemachendes konzentriert in dem einzigen Eckbert steckt, wird schnell in besser gangbare Münze umgeprägt; es ist das nicht anders zu erwarten.

Gleich der Anfang des ersten Märchens „Die Quelle der

Liebe" zeigt den Helden Alwino in einer unbestimmten Sehnsucht, die — abgeschwächt — an die Selbstschilderung des Tannenhäusers gemahnt. „Der Morgen funkelte mit goldenen und purpurnen Strahlen auf Fluren und Wäldern, die Vögel stimmten ihren Gesang an und wollten das Echo ermuntern, als sich schon die muntere Jagd des Prinzen Alwino im Wald ausbreitete. . . . ‚Fröhlich schwärmen die Freunde durch den rauschenden Wald' — so beklagt sich Alwino bei seinem Lenardo — ‚und keiner wird von so herber Qual bedrängt als ich. Hören sie des Jagdhorns Töne, so stürzen sie mutiger dem Wild nach, — und ich — mich lockt der Klang, daß ich möchte in die weite Ferne rennen, mit dem schnellen Rosse die höchsten Berge erklimmen, und dann hernieder in die Thäler stürzen, und immer weiter, und mir so die Ruhe erjagen. ... In der Ferne schreiten mir gewiß wunderbare Empfindungen entgegen, und füllen die Leere im Busen aus und befriedigen die schmerzliche Sehnsucht; es schwärmen in ungekannten Gegenden Freuden und Schmerzen, die mir zugehören, und darum will ich hinziehen, sie mir erbeuten." Das ist die rätselhafte Unruhe, der rastlose Drang, aber nicht die dämonische Leidenschaft des Tannenhäusers. Eher glauben wir Novalis zu vernehmen, wenn von „entgegenschreitenden Empfindungen", von „Freuden in ungekannten Gegenden" die Rede ist, oder den späteren Loeben. Aber es ist schließlich keins von diesem, wenn man näher zusieht. — Alwino kommt an den Hof des Königs Delamo. Sein Land wird von einem Riesen verheert, dem die Königstochter gerade geopfert werden soll. Alwino besiegt den Riesen und befreit das Land. Zum Lohn soll er die Prinzessin haben. Aber er vermag sie nicht anzuschauen, sie ist ihm zu schön; er flieht vor der Hochzeit, um einem Glück zu entgehen, „das er nicht sein nennen durfte". Der Prinzessin ist es ähnlich gegangen. Ihr ist der ihr bestimmte Gemahl zu hehr und herrlich; alles Hohe und Große rührt aber ihr Herz nicht. Selbst als der Riese das Land verwüstete, machte das keinen Eindruck auf sie: es war das Unglück „zu groß"! — Beide werden nun, um ihren originellen Gefühlen ungestörter nachgehen zu können — voneinander nichts ahnend —, Schäfer und Schäferin in einer Gegend. Von zwei verschiedenen Seiten gehen sie, immer noch un-

befriedigt und ahnungsvoll, in einen Zauberwald, wo unbestimmter Drang sie immer weiter lockt; sie wollen sich lebensmüde in einen Waldbach stürzen: da erblicken sie sich gegenseitig im Spiegel des Wassers, und finden sich so. „Jetzt war alle Sehnsucht gestillt, Ruhe wohnte in ihrem Busen, und die Stimmen der Geister, die in den Bäumen schwebten, wurden ihnen verständlich: Ihr habt von der Quelle der Liebe getrunken!"

Man wird zugeben, daß das ganze Sehnsuchtsproblem und seine Lösung gründlich albern ist. Die Einbildung des Prinzen, daß die Prinzessin ihm zu schön ist — die raffinierten Reflexionen der Prinzessin, der alles Hohe und Hehre peinlich ist, wie kommt dies alles in ein Märchen? Warum so geschmacklos sein und Stimmungen des alltäglichen Lebens, die im Grunde nur auf schlechter Verdauung beruhen, als treibende Märchenmotive verwenden? Der Grund ist leider klar genug: ein „Naturmärchen" soll nun einmal zustande kommen; es genügt nicht, wie die Verfasserin es bereits naiv genug tut, mit der Türe romantischer Programmreflexion ins Haus zu fallen: es muß eine Handlung dasein; da wird nun aus irgend einem Feenmärchen der übliche Kampf mit dem Riesen entlehnt; es wäre doch nun aber gar zu natürlich und nicht „poetisch" genug, wenn dem Prinzen wie im Märchen durch seine Heldentat die Prinzessin wirklich zuteil würde. Was noch nie in einem Märchen vorgekommen, geschieht: der Prinz sträubt sich gegen den Besitz einer Gemahlin; nicht weil sie häßlich, alt oder abweisend ist, nein, weil sie zu schön wäre. Das ist sicher neu. Durch solches willkürliches, absurdes Umspringen mit Märchenmotiven ist einmal ein Schimmer von Erfindung gewonnen und andrerseits das Gefühlsprinzip, das nach Tieck das Naturmärchen beherrschen soll, gewahrt; etwas Melancholie, Rätselhaftigkeit hineingemengt; und trotzdem zum Schluß Erlösung von der unnötigen Behexung im romantischen Wald, von Geisterstimmen akkompagniert, glücklich zustande gebracht. So macht man Märchen — kein Wunder, wenn dann mit Leichtigkeit zehn ähnliche Produkte aus dem Ärmel geschüttelt werden.

Es ist immerhin interessant zu sehen, wie unter dem Einfluß des Tieckschen Märchens die Kühnheit im Märchendichten wächst, wie das

Moment der Stimmung mehr und mehr zur Geltung gelangt. Die höchste Leistung bedeutet in dieser Hinsicht das zweite Märchen „Die Stimme im Wald“, wo mit besserem Glück, und ohne so schlimme Auskunftsmittel die geheimnisreichen Stimmen des Waldes dargestellt werden. Wie bei Tieck selbst ist die eigentliche Handlung nicht das Wesentliche; sie ist irgend einem Feenmärchen entlehnt. Die schöne Rosalinde ist von einem Zauberer, der sie unerwidert liebte, in einen See gebannt worden, und bereits haben viele Jünglinge umsonst versucht sie zu befreien. Die Befreiungstat besteht bloß in Ausdauer. Denn — und hier setzt die eigentlich romantische Erfindung ein — Rosalindes Stimme lockt, frei herumirrend, die Jünglinge an sich, und wer ihr überall hin unermüdet nachfolgt, der hat gesiegt. Bis jetzt ist die Sehnsucht der Jünglinge immer zu früh erloschen. Sie werden zu Marmorbildern, die rings um den See auf schwarzen Blöcken stehen. Nun aber naht der Ritter Alfonso. Die Stimme empfängt ihn an der Grenze des Geisterwaldes und zieht ihn nach sich mit dem Ruf: „Mir nach, mir nach.“ — — „Endlich stand er auf der Spitze eines Hügels, da schlüpfte die Stimme ins Gras zu seinen Füßen: Mir nach! und er eilte hinunter und stand am Rande eines kleinen Sees, um dessen Ufer in bestimmten Entfernungen schwarze Steine gelegt waren. Die Sonne war schon untergegangen und der Himmel glühte noch in Gold und Purpur, da schwamm auf der anderen Seite der Mond herauf, und der See, der bis jetzt ruhig gewesen war, fing an, sich in kleinen Wellen zu bewegen. Die silbernen Strahlen des Mondes und die Purpurgluten der Sonne berührten wechselweise die Wellen, und sie fingen an zu tönen, und die liebliche Musik berauschte Alfonsos Herz“ — — er stürzt sich voll Sehnsucht in den See. Am andern Morgen erwacht er in einer Hütte. Einer Alten, die ihn bewirtet, erzählt er, was ihm geschehen. Sie ruft „mir nach!“ und verschwindet. Als die Sonne sinkt, steht er nach rastlosem Irren wieder am See; wieder stürzt er sich in die Fluten. — Der andere Morgen findet ihn am Rand eines Abgrunds, bei einer Einsiedelei. Auch der Einsiedler, nachdem er ihn beköstigt, verwandelt sich in die Stimme „mir nach!“ Er eilt fort; findet den See. — Keine Stimme ruft. — In nimmermüder Sehnsucht stürzt

er sich doch hinein. Er wird wieder ans Land geworfen, aber von einer unsichtbaren Gestalt umschlungen. Um Mitternacht erwacht er, „die silberne Scheibe des Mondes schwimmt am klaren Himmel“. Er sitzt auf einem von den schwarzen Steinen; auf den übrigen stehen jetzt Marmorjünglinge. Ein dumpfes Dröhnen wird vernommen: ein Zwerg kommt gestampft, seine Füße sind schwarzer Marmor. Die Bilder der Jünglinge steigen herab und umwandeln den See, steigen herauf und sind wieder Stein. Eine silberne Gestalt kommt aus dem Wasser — Rosalinde. Sie erklärt ihm alles und gibt ihm ein silbernes Armband, sie völlig zu befrein. Es gelingt, der Zauber wird gelöst, die Jünglinge sind frei, und Alfonso bekommt seine Rosalinde.

Die Inhaltsangabe zeigt, wie dies Märchen unter Tiecks Einfluß steht. Das musikalische Stimmungsprinzip ist auf der Höhe. Der verzauberten Stimme tonmalerisches „mir nach“ zieht sich als ein leitendes Motiv durch das ganze Märchen. Erst zuletzt wird erklärt, daß eine menschliche bloß verzauberte Stimme dieser Magnet gewesen ist, der den Helden unwiderstehlich nach sich zieht. Am Anfang scheint es das klanggewordene Wesen des romantischen Waldes selbst zu sein, was den Jüngling betört, und zu Abenteuern hinreißt. Und diese Abenteuer selbst! In traumhafte, visionäre Bilder wird die Handlung aufgelöst. Wie bei Tieck greifen wir mit dem Helden an die Stirne und fragen uns: wachst du oder träumst du? Bald Weib, bald Einsiedler, bald unsichtbarer Vogel ist hier die geheimnisvolle Stimme, wie im Eckbert die Alte in alle möglichen Gestalten sich wandelt. Nur ist das eine Mal Vernichtung, das andere Mal Erlösung der Zweck der Erscheinung. — Erlösung, man sollte meinen, daß das Märchen der Bernhardi damit dem echten Märchen näher komme. Aber gerade in der Notwendigkeit der Aufklärung liegt hier, bei dem fröhlichen Ausgang, ein Verlust dichterischer Wirkung. Bei Tieck bleibt selbst nach den erklärenden Worten der Alten das ganze Warum ungelöst, der sterbende Eckbert nimmt ungeklärte Schauer mit ins Grab: das dämonisch Unfaßbare bleibt bestehen. Hier aber ist es eine Enttäuschung, die geheimnisvollen Attraktionen, die wir von der Natur zu erfahren glauben, als Kniff eines eifersüchtigen Zauberers enthüllt zu sehen. —

Die eigentlichen poetischen Bilder zeigen Verwandtschaft mit Tieck, es sind ziemlich wohlfeile und ordinäre Naturschilderungen. Zeichen einer gewissen Phantasie immerhin sind Szenen, wie die Wellen zu tönen anfangen; oder wie der Zwerg mit Marmorfüßen gestampft kommt.

Ein Produkt wie dieses war allerdings für Sophie Bernhardi ein Höhepunkt; und nicht alle ihre Märchen erheben sich so hoch. Gewöhnlich ist sie sich sehr gleich. Etwas Naturschilderung, etwas Albernheit, ein paar Motive aus Volkssagen oder Feenmärchen, das sind die Elemente, aus denen sie ihre meisten Produkte zusammensetzt; und alle fast lesen sich gleich fad und langweilig. Das Kostüm ist meist mittelalterlich, aber nie genauer gezeichnet; der Held ein Ritter, der einmal eine Nonne entführt, ein andermal verzaubert ist. Eine einzige Liebesgeschichte ist drunter, die unglücklich schließt, die meisten gehen, wie schon erwähnt, glücklich aus. Ganz von allen hebt sich eine Allegorie des Unglücks ab; sie ragt durch wirklich starke Phantasie und gute Darstellung hervor. Mit dem eigentlichen Naturmärchen hat sie allerdings nichts zu schaffen.

Brentanos hartes, über das Buch der Bernhardi als Ganzes sicherlich zutreffendes Urteil „Von ungeheurer Bildung der Verse, großer Imitation und entsetzlicher langer Weile“ bezieht sich hinsichtlich der Verse auf das elfte „Die Bezauberungen der Nacht, ein dramatisches Märchen“. Es ist schrecklich ermüdend und ungemein banal. Der Trick gerade bei solchen „Märchendramen“, den manche nach ihr wieder angewendet haben, besteht in einem sehr geschickten analytischen Vorgehen. Es wird nicht eine Geschichte von Anfang an dargestellt. Sondern mit geheimnisvollen Andeutungen wird ein verzauberter Zustand einer oder mehrerer Personen geschildert, dessen Lösung von gewissen Konstellationen abhängig ist. Lang und breit wird nun diese rätselhafte Situation der Bezauberten ausgemalt; man versteht noch nichts, weil man den Zusammenhang noch nicht sieht, und wittert im Banalsten Bedeutung und Tiefe. Ist man dann durch Verse von mehr oder weniger „ungeheurer Bildung“ recht mitgenommen, so daß man sich mit Inbrunst nach der Auflösung sehnt, so kommt schnell die glückliche Entzauberung herbei, und man ist zu

froh, fertig zu sein, als daß man die Grundlosigkeit und Verkehrtheit der nun enthüllten Bezauberungen näher zu prüfen Lust haben könnte.

Unter dem Namen „Serena“ veröffentlicht eine andere Frau, Karoline Baronin von Fouqué, 1806 „Drei Mährchen“. Sie wollte, wie Chamisso berichtet, das „Mährchen“ ihres Romans Rodrich, den sie damals in Arbeit hatte, „in einem Kranz von drei Mährchen niederlegen, einem arabischen, einem spanischen und einem nordischen“; und meinte, daß ein Märchen „ein Leichteres sei“ als ein Roman. Man sieht den Märchen diesen theoretischen Zweck, Symbole einer in einem größeren Roman niedergelegten Idee zu sein, unschwer an. Besonders aber fühlt man die Genugtuung heraus, mit der hier in der neuen romantischen Mode gearbeitet wird; denn mehr als bei Tieck, als bei Sophie Bernhardi ist alles, was dieser Mode angehört, im Märchen versammelt. Die Naturtöne Tiecks — bis zur direkten Übernahme und Variation seiner Lyrik —, die rätselhafte Bildersprache des Novalis, Schlegelsche kalte Versexperimente, vor allem christliche Ritter-Romantik, unter dem Einfluß der Schlegel nach Spanien hinüberschielend; das alles zeigt sich hier vereint.

Das erste Märchen heißt „Die Blumen“. Ein spanischer Ritter muß seine Braut, die einem stammesfeindlichen Hause angehört, bei Wiederausbruch von Streitigkeiten verlassen. Er zieht umher; hat unter andern Abenteuern eins mit einer arabischen Kaufmannsgattin, aber durch den Geruch von Rose und Lilie — den Blumen seiner Braut — kommt er zur Besinnung, und sieht, daß nur sinnliche Bande ihn fesseln. Er kehrt zurück, findet sich im Kampf mit einem Nebenbuhler wieder, und sinkt nach siegreichem Duell selbst erschöpft zu Boden; als er aus seiner Ohnmacht erwacht, steht seine Klara mit den versöhnten Vätern vor ihm; man weiß nicht, ist es Vision oder dichterische Wahrheit. — Hier zeigt sich Tiecks Einfluß. Verblendung, Umnachtung des Individuums; krankhaftes Schauen einer Person in verschiedenen Erscheinungen: „Alonzo schauderte. Alles was ihn im Leben erschreckt und geängstet schwebte auf dem verhaßten

Angesicht. Bald sah er die Erscheinung im Felsen, bald die verhaßte Zigeunerin. Fast sinnlos verteidigte er sich und stürzte den Feind seiner Ruhe nieder." Es sind aber äußere Bedingungen des Lebens, auf die die melancholischen, selbstquälerischen Visionen Tiecks übertragen werden: die Natur blickt nirgends mit Stärke hindurch; es ist nichts als das bedeutungsvoll sein sollende Zurechtmachen einer romanhaften Handlung.

Einfacher ist das zweite Märchen „der Vogel". Die Sultanstochter Zelindeja, in Überfluß und Verwöhnung aufgewachsen, erfährt zum erstenmal in einem Traum, der sie tief im Walde überfällt, daß es etwas Höheres gibt, als sich zu putzen und im Spiegel zu besehen. In eindringlichen Bildern redet die Natur zu ihr; sie wird nachdenklicher von da ab, und ein Wundervogel macht sie mit einem Christensklaven bekannt, der sie in die Glaubens- und Liebestiefen seiner Religion einführt und damit ihrer Sehnsucht Gestalt und Ausdruck gibt. Als ein prächtiger fremder Sultan als ihr Bewerber auftritt, wird sie noch einmal von Weltglanz und Eitelkeit geblendet. Der Wundervogel warnt sie — sie beschließt ihrer Seligkeit zu leben und entzieht sich durch Scheintod und Flucht der Hochzeit. Durch Wälder und Wüsten eilt sie mit ihrem Geliebten, bis ein frommer Greis sie segnet, und sie im Bache Kidron versinken, um zur ewigen Freude einzugehen. Naturstimmung spielt hier eine größere Rolle, eine gewisse Zartheit und Wärme macht die romantische Sehnsucht genießbar. Von innerer Märchenhaftigkeit aber ist trotz einzelner Elemente keine Spur.

Das letzte der drei Märchen zu analysieren ist nicht möglich: es ist eine völlig rätselhafte, traumartige Geschichte, der irgendein bedeutender — leider unfaßbarer — Sinn innewohnen soll. Das Märchenprinzip des Novalis ist hier — und das macht die Geschichte „die Thränen" bemerkenswert — auf die Natur übertragen. Statt des Weltalls ist der Wald der Tummelplatz kühnster Verwandlungen, Visionen und allegorischer Tableaus.

Ein Konglomerat der verschiedensten Eindrücke romantischer Dichtung stellen diese Märchen dar; ein schwächliches Zusammenraffen von Märchenflittern, um die eigne Armut etwas herauszuputzen.

Gänzlich auf Tieck geht dann die Idee zurück, die hinter dem großen Roman „Rodrich“ selbst steckte, dessen Vorspiel diese Märchen ja nur waren: es ist die Darstellung der vier Elemente, die als Geschwister in der Welt sich begegnen, ohne sich zu kennen, in Haß und Liebe „auch erscheint ihnen oft unbekannt der graue Vater“. Ursprünglich durch das Naturgefühl in die Poesie eingeführt, geht diese symbolische Verwendung der Elemente aus dem Naturmärchen in den Roman, in die Einkleidung der Wirklichkeit über; wie auch bei Tieck selbst dieser Übergang zum Realistischen und Intellektuellen sich vollzog.

Später ist dann Karoline Fouqué von romantischer Schulsymbolik zu dem Anbau eines ertragreicheren Feldes übergegangen, zur romantischen Unterhaltungslitteratur. Sie folgt darin nur ihrem betriebsamen Gatten. Auf ihre „kleinen Erzählungen“ und die „Magie der Natur“, wo märchenhaftes sich nicht findet, folgen Märchen erst wieder 1818 in der Sammlung „Aus der Geisterwelt, Geschichten Sagen und Dichtungen von Friedrich v. Fouqué und Friedrich Laun“. Das „Goldene Schloß“ ist eine Liebesgeschichte zwischen einem phantastischen Förstermädchen und einem Prinzen, der enthauptet wird, worauf sie wahnsinnig im Walde ihre Liebe fortspinnt. Die Rezension in den Heidelberger Jahrbüchern bemerkt dazu [41]), daß die Verfasserin es nicht versteht, die Geisterwelt mit einem Zauberschlag zu öffnen; „sie schildert die wirkliche Welt und thut blos als Zierrath etwas Gespenstisches hinzu, das dann ebensogut ganz fallen könnte.“ Dasselbe gilt von dem „Klostergarten“, „einer Erzählung aus der neuesten Zeit, mit ganz geringem Zusatz von Wunderbarähnlichem, der beynahe störend wirkt“. Man rät ihr, in dieser Sammlung in Zukunft die „Geschichten“ zu übernehmen, die „Mährchen“ aber den Männern zu überlassen. Die äußerliche Übernahme der romantischen Elemente, die schon die „drei Mährchen“ charakterisierte, konnte also nicht von Dauer sein.

Ebenso äußerlich, aber in größerer Fülle, sind die romantischen Elemente bei ihrem Gemahl, bei Friedrich Baron de la Motte Fouqué versammelt. Er ist es gewesen, der für den Lesehunger des

niedern Publikums die „Romantik“ zubereitete, die von Natur keineswegs zu solcher Umprägung passend schien; sie konnte auch nur durch gänzliche Aufgabe ihres inneren Wesens dazu gebracht werden. Fouqué hat nur das Kostüm der Romantiker, das leere Kleid. Das allerdings recht komplet. Man kann sich keine buntere und reichere Garderobe denken.

Von Tieck und Schlegel übernimmt er den Hinweis auf das deutsche und spanische christliche Rittertum; er lernt von ihnen die skrupellose Verstechnik. Veit Weber und andre obskure Unterhaltungsskribler regen ihn zum Abenteuerroman in jenen Ritterzeiten an. Das Wunderbare, für das von einem hohen Standpunkt der Dichtung die ganze romantische Theorie eintritt, benutzt er, außer zur ornamentalen Verwendung im Mittelalter, zur Erregung eines niedrigen Schauderkitzels mit Leuten wie Apel und Laun in Kompanie. Die aufkommende wissenschaftliche Beschäftigung mit nordischem Mythos, mit alter Sage, eröffnet dem Betriebsamen ein neues Feld für seine „Dichtung“; mit dem germanisch-mythologischen Drama beginnt er, um dann aus den „Nordlandssagen“ in Prosa und Versen nicht wieder herauszukommen. Das Interesse für alle Äußerungen der Volksdichtung, für mittelalterliche religiöse Dichtung, nutzt er aus, indem er einen „Almanach der Sagen und Legenden“ mit einer gleichwertigen Dame herausgibt, indem er Teufelsgeschichten aus alten Urkunden, Rübezahl-Märchen, Sagen jeder Zeit und jeder Art in Vers und Prosa behandelt, wie sie sich überall in Taschenbüchern verstreut finden.

Aus dieser skrupellosen Hantierung mit romantischen Stoffen und Stilmitteln, zu der ein guter, herzlich unbedeutender Mensch durch Verwöhnung von seiten des Publikums und von seiten hoher litterarischer Gönner getrieben wird, geht schon hervor, daß eine eigne starke Auffassung des Märchens hier nicht zu erwarten ist.

Das wird deutlicher, wenn man seine Produkte im einzelnen sich ansieht.

In den „Dramatischen Spielen von Pellegrin“ (1804)[42]) begegnet im zweiten Stück „Streit und Liebe“ ein Märchenmotiv. Eine Dame erzählt in dem Lied „Ging ein Jungfräulein spazieren“ die

Entführung in das unterirdische Reich eines Zwergs; in Versen wird die Wechselrede zwischen Zwerg und Mädchen erzählt. Das Ganze dient als eine Spielerei, die das Rittermilieu würzen soll. Später (1805) wird dieses Motiv in einem eignen Drama „Die Zwerge" weiter ausgesponnen. Im fünften Stück, dem „Rübezahl", sollte man nun eher ein Märchen erwarten. Weit gefehlt, es ist nichts als eine Reihe von Verwandlungen, durch die Rübezahl die Minnetreue eines Ritters und einer Dame prüfen will, die sich auf der Flucht von Zuhaus in sein Gebirg verirrt haben. Als Klausner, Jungfrau, Schatten, Prinz, Vogel, Zwerg erscheint er ihnen, zuletzt klärt er als Köhler den Zusammenhang auf und mahnt zu besserer Treue: Das Volksmotiv, daß Rübezahl Besucher des Gebirgs neckt, ist, mit schwacher Erfindung verbrämt, in faden Versen zu einem Kokettieren mit chevaleresken Empfindungen benutzt.

Aus weiteren Sagen und Zaubergeschichten ragt das Galgenmännlein (1810) hervor, als immerhin stofflich gute Erzählung. Das Galgenmännlein, das dem Besitzer die größten Reichtümer verschafft, aber immer nur zu einem geringeren Preis weitergegeben werden kann und die Seele des letzten Eigentümers zu beanspruchen hat — kehrt immer wieder an einen unglücklichen jungen Mann zurück, bis er es an einen loswerden kann, dem es nichts mehr schadet, weil er bereits dem Teufel verfallen ist. Gerade die letzte Episode hat gute Züge, da hört für einen Moment die widerliche Süßlichkeit auf, in der sonst erzählt wird; denn eine gesuchte Treuherzigkeit und Frömmelei, eine lächerlich ehrenwerte mittelalterliche Kostümierung bringt es im übrigen fertig, die einfache Teufelssage zu verderben. Man muß Arnims Darstellung des Alrauns in der Isabella dagegen halten, um den ganzen Abstand zwischen einer wahrhaft originalen Verdichtung und einer spielerisch unfähigen „Verwendung" eines Volksmotivs zu ermessen. Immerhin ist es ein Fortschritt, daß Fouqué einen guten Sagenstoff nicht in läppischen Versen besingt oder zu einem „dramatischen Spiel" vergewaltigt: die relativ einfache Prosabehandlung guter Sagenstoffe setzt hier ein, und indem Fouqué diesen Weg verfolgt, hat er bald ein so dankbares und vortreffliches Sujet gefunden, daß er auf einmal mit seiner Undine als der gefeiertste deutsche Märchendichter dasteht.

Die Undine[43]) bedeutet den Höhepunkt der Romantik, soweit sie Produkt der Zeit war; soweit ihr eine spielerische, weichliche Übertreibung des im Gegensatz zur Aufklärung wiederhergestellten Gefühls zugrunde lag. In einer populären, einschmeichelnden Weise vereinigte die Undine alle äußeren Rüststücke der Romantik: und dem verdankt sie die ungeheure Wirkung auf die Zeit, und die maßlose Überschätzung, die ihr auch von den Besten damals zuteil wurde. Nimmt man jetzt das Buch zur Hand, so sind die Empfindungen geteilt. Es ist die gute stoffliche Grundlage, es sind einzelne eindrucksvolle Bilder, die noch heute zu fesseln vermögen. Aber durch welchen Stil muß man sich hindurcharbeiten! Ohne jede Kraft, ohne jede dichterische Potenz ist diese Sprache; süßliche Frömmigkeit, dick aufgetragne Treuherzigkeit geben einer weitschweifigen, altertümelnden Prosa etwas so Gemachtes und Verlognes, daß man jeden guten Einfall, jede poetische Wendung mit der bald gerechtfertigten Angst auftauchen sieht, sie werde auch gleich breitgeschlagen, verwässert und verdorben. Keine eigentliche Heuchelei aber liegt diesem Stil zugrunde, sondern pure Unfähigkeit, Ahnungslosigkeit. Dieser Mangel jeder Selbstkritik, der nur bei einem gänzlich kindlichen Menschen denkbar ist, söhnt einen schließlich mit dem Schlimmsten aus. Nur wird der Eindruck des Ganzen, das Urteil über die Dichtung, damit nicht modifiziert, daß dieser Dichter wie ein Kind, das etwas sehr Schönes gefunden hat, es uns stammelnd entgegenhält in dem festen Glauben, wir würden uns mit ihm freuen, seinem guten Willen die Unfähigkeit sich auszudrücken zugute halten.

Inwieweit aber ist Undine, abgesehen davon, ein Märchen?

Der zugrunde liegende Stoff gehört der Volkssage an. Aus Paracelsus lernt Fouqué den ganzen Apparat der Wasser- und Meerfeyen kennen, wie er der Anschauung des Volks entsprach; aus dem Wunderhorn war ihm bereits in der Stauffenberger Sage eine Fassung der Hauptmotive der Sage bekannt. Motive des Volksmärchens, wie er sie in seinen dramatischen Spielen schon verwendet, kommen als Ausschmückung des Märchenwaldes, den er schildert, hinzu. Aber, von dieser „Ausstattung" abgesehen, wie verfährt er mit den Motiven der Volksdichtung? Dichtet er im Sinn des Volks weiter; oder ver-

weben sich die vorgefundenen Momente der Tradition mit eignen Gestalten einer bestimmten Naturanschauung, wie es bei Tieck der Fall ist? Keins von beiden. Es ist gar nicht Märchendichtung, was er vollzieht: ein Romaninteresse knüpft ihn an die Wasserfrau des Paracelsus. Die Gestalt einer dem Menschen vermählten und dadurch unglücklichen Wasserfrau, er gewinnt sie lieb, wie eben der Romanschriftsteller seine als wirklich angenommenen Figuren liebt, die wie lebende Menschen mehr oder weniger seine Teilnahme erregen, und so oder so infolgedessen weiterentwickelt werden; da sie ihm nicht von innen heraus entstehen, sondern als fremdes Objekt zufällig an die Hand gegeben sind. Alle Poesie entspringt hier nicht aus dem Märchenhaften, sondern aus dem romanhaften Liebesschicksal der Undine. Daher die Rührseligkeit: man sieht den Dichter, der sich so in das Schicksal seiner Heldin hineingelebt, am Schluß selbst mitweinen. Wie äußerlich er dem Stoff gegenübersteht, wie er die Erzählung als etwas außer ihm Existierendes, nicht aus ihm Geborenes empfindet, zeigt, daß er z. B. es für nötig hält, seine Teilnahme und Ergriffenheit an einem Vorgang auszudrücken, sie durch „eigne ähnliche Erlebnisse" zu begründen; anstatt daß der Vorgang an sich durch seine Stärke den Stempel inneren Erlebens trüge! Und dieses bloße Sichhineinempfinden in etwas Gefundenes läßt es begreiflich werden, daß der Dichter den adäquaten Ausdruck nirgends gefunden hat. So nett und geschickt das romantische Kostüm für den romantischen Stoff gewählt ist: bei der ersten Lektüre schon sieht man die Risse klaffen, das Unechte deutlich werden; wie könnte ein D i c h t e r Worte wie „furchtbarlich", „mitsammen", „fürder" anwenden? Das ist nicht Zufall. Die Unmöglichkeit der Sprache hat in dem Mangel innerer Notwendigkeit des ganzen Produktes ihren tiefern Grund. Es war schließlich nur die Zeitmode, die es ihm eingab; und es gehörte gewiß „Talent" dazu, so ganz Werkzeug des Zeitgeists zu sein.

So war das ursprüngliche Naturmärchen Tieckscher Abkunft glücklich so weit heruntergekommen, daß es der breitesten Menge gefallen konnte. Es war jetzt ein ungefährliches Spielzeug. Was Tieck der dämonische Ausdruck stärksten Naturerlebens war, wurde bei Fouqué ein feines Romansujet. Vermenschlicht und dadurch in wohlfeile Wirk-

lichkeitsbeziehung gesetzt, erscheint bei ihm die Naturmacht als leidendes verkanntes Weib, das nur wider Willen seine elementare Pflicht ausübt und den treulosen Ritter mit sich ins Verderben zieht. Der Pessimismus wird zur liebenswürdigen Sentimentalität.

Trotzdem ließ Fouqué — nicht aus innerer Notwendigkeit, sondern aus Erwägungen praktischer Verwendbarkeit — die Themata des ursprünglichen Naturdämonismus nicht fahren. Er hatte früh mit ihrer Bearbeitung gleich seiner Gemahlin begonnen und Darstellungen der vier Elemente geplant, die nur zum Teil zur Ausführung kamen. Jetzt gesellte sich noch dem Wasser der „Undine" in „Sophie Ariele" die Luft, und in „Erdmann und Fiametta" Feuer und Erde. Da ist denn die Entwicklung zum Roman konsequent abgeschlossen (1825).

Fast überraschen könnte es bei alledem, daß Fouqué mit Contessa und E. T. A. Hoffmann zur Herausgabe von Kindermärchen sich zusammentat [44]). Daß er alle Formen romantischer Dichtung sich aneignete, ist zwar nicht zu verwundern; aber daß er aufs Kindermärchen geriet, war doch sehr merkwürdig. Nun ist es äußerst charakteristisch, wie er diese Form sich zurecht machte. Die einzige Verwandtschaft, die er — nicht mit dem Kind, aber mit dem Knaben haben konnte, war die Freude am Abenteuer und am Soldatenspielen. An diese Berührungspunkte knüpft er also pädagogisch an, d. h. mit einer bestimmten lehrhaften Tendenz, die er in Märchenform kleidet.

Das erste heißt „Die kleinen Leute". Ein Waldmännlein kommt zu dem Abc-Unterricht, den ein Förster im Wald seinen Kindern erteilt. Als Vergeltung läßt er durch Angehörige seines Reichs, kleine zierliche Ritter, das Söhnchen des Försters im Waffenhandwerk unterrichten. Während dieses nun dabei sehr gewinnt, und ein tüchtiger Ritter wird, geraten die Waldleutchen durch Einführung von Lesen und Schreiben bald in völlige körperliche Dekadenz und Auflösung. Der Sohn des Försters aber zieht in die Welt, um sie wieder ritterlich zu machen, und wenn ihm das gelungen ist, holt er den Vater nach, der nur in die Einsamkeit sich zurückgezogen hatte, weil ihm der alte Heldengeist geschwunden schien unter den Menschen.

Im „Guckkasten" ist dieselbe Tendenz noch aktueller gewendet. Ein kleiner Junge ist infolge seiner Abenteuerlust von dem bösen

Zauberer Rothstiefel, der ihm in seinem Guckkasten die herrlichsten Dinge gezeigt hat, verlockt und nach Konstantinopel entführt worden. Sein Hauskobold und Schutzengel Hütchen rettet ihn unterirdisch zurück; als Belohnung bittet er sich, zu Hause wieder angekommen, vom Vater aus, den Sohn ritterlich erziehen zu dürfen, wie er es in früheren Jahrhunderten mit seinen Schützlingen getan hat. Es geschieht, und bald sieht man, wozu es gut war: „Anno 13" kann der junge Held mit Glück und Stolz den Feldzug mitmachen.

Fouqué ist der typische Vertreter einer großen, weitverzweigten romantischen Unterhaltungslitteratur, die neben der eigentlichen romantischen Dichtung besteht. Gerade ihre Vielgestaltigkeit veranschaulicht er in bewundernswerter Weise. Denn man kann hier nicht mehr von einem bestimmten romantischen Märchen reden: in allen Formen von Dichtung findet sich Märchenhaftes. Die ersten Naturtöne, die im Eckbert erklangen, haben einen tausendstimmigen Widerhall gefunden. Die Unterhaltung der lesenden Klasse ist auf einmal romantisch geworden: Mondscheinnächte, Burgruinen, Geister, Teufel, Einsiedler, verzauberte Prinzen, Ungeheuer, Visionen, Spuk sind bald an der Tagesordnung. Von der eben vorangegangenen Ritter- und Gespenster-Romantik der Vulpius, Spieß, Veit Weber u. a., die in manchen Erscheinungen geradezu zu ihr überleitet, unterscheidet sich diese Romantik durch das starke Hereinspielen der Natur, welches ja eben das Neue war, was Tieck gebracht hatte. In den Almanachen und Taschenbüchern der Zeit findet man diesen einheitlichen Grundton verweichlichter, übertriebener Naturromantik in „Sagen der Vorwelt", „Mährchen", „Legenden", „Volkssagen", „Dramatischen Mährchen" usw. variiert [45]). Alle Nuancen von Märchenauffassung, von der ordinären plumpkomischen eines Langbein bis zu der verschwommenen Sentimentalität einer Amalie Helwig sind vertreten, und man kann sich über einen Mangel an Interesse fürs Märchen gewiß nicht beklagen. Bezeichnenderweise aber findet sich das Prosa-Märchen sehr selten; und wo in Prosa erzählt wird, ist der Inhalt nicht eigentlich Märchen, sondern Sage. Neben der Weiterbildung eines süßlichen,

mit Naturschilderung und Liebesgeflöte verzierten Typus, wie ihn die Bernhardi ungefähr begründete, lösen sich deutlicher erkennbar nur zwei Arten von Märchenbehandlung ab, die aber mit dem Märchen nicht mehr viel zu tun haben: Die in Versen erzählte Volkssage, und die Gespenster- und Spukgeschichte in Prosa. Das ist merkwürdig genug: Sage und Gespenstergeschichte waren ja die Elemente gewesen, aus denen Tieck sein Märchen geschaffen, die er durch die künstlerische Form bewältigt hatte! Jetzt löst sich diese Form wieder auf — er selbst hatte sie nicht zusammenhalten können —, und die ursprünglichen stofflichen Bestandteile treten wieder zutage. Es bleibt eigentlich Sage und Spukgeschichte, die dem romantischen Tagesbedürfnis, dem immer noch nachwirkenden Reaktionsdrang auf die Aufklärung wirklich entsprechen, und was sich Märchen nennt und Märchenmode, ist nichts als so oder so zugestutzte Sagen- und Gespensterlitteratur. Das Nächtliche, Schaurige, Gruslige tritt als sinnlicher Hauptreiz des Übernatürlichen in den Vordergrund, und charakterisiert das Zeitliche in allen diesen Produkten so durchaus, daß noch jetzt das populäre Bewußtsein Romantik nur in diesem Sinne versteht.

Das gilt von der Zeit hauptsächlich, da die Grimmsche Märchensammlung noch nicht ihren Einfluß ausübt. Denn durch sie tritt ja gegen die zwanziger Jahre hin auch in der Unterhaltungslitteratur eine große Umwälzung ein [46]).

Die eine große Anregung, die im Tieckschen Märchen lag, hatte Frucht getragen. Das vor ihm nicht geschaute Weben der Natur im Wald, in Wasser, Luft und Erde ward in dichterischen Bildern verkündet, die neu und unerhört waren; die selbst ein gesittetes und bequemes Lesepublikum in romantische Bahnen drängten.

Es war so neu, wie dieser Ausdruck von Naturerlebnis im Märchen, wenn Tieck andrerseits das Finstere, Dämonische dieses Erlebnisses betonte, wenn er im Zusammenhang damit das Schwergewicht auf psychologische Darstellung krankhafter Zustände legte. Auch hier konnte er nicht wohl ohne Nachfolge bleiben.

Da ist es nun merkwürdig genug, daß der Dichter, der die neue Richtung ganz eigen und selbständig weiterbildete, indem er von der Natur weg dem realen Leben sich zuwandte und hier das Wunder ins Individuum verlegte — daß E. T. A. Hoffmann in einem seiner früheren Werke geradezu den Übergang aus dem Tieckschen Naturmärchen in sein eignes Märchenreich vollzieht. Denn seine „Bergwerke von Falun" sind eine glänzende Illustrationsprobe zum Tieckschen Dämonismus [47]).

Aus Schuberts Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft stammt die einfache Beschreibung, wie ein Jüngling in der Erzgrube von Falun gefunden wurde, in dem ein altes Mütterchen ihren

vor fünfzig Jahren verschütteten Bräutigam wiedererkannte. Eine ganz prosaische Anekdote bildet also den Stoff, der unter des Dichters Händen zum Märchen sich formen soll. Das Spiel des Zufalls, das in der eigentlichen Geschichte herrscht, wird durch absichtsvolle Verknüpfung der Tatsachen mit einem höheren dämonischen Walten beseitigt. Und es ist nichts anderes, als die unheimliche Anziehungskraft des Metalls, des Gesteins, die sich darin verkörpert. Auf Schritt und Tritt sieht man Hoffmann in Tiecks Fußstapfen. Nur: das bei Tieck immer noch unbestimmte romantische Milieu, — das unbekannte Gebirge mit den Ruinen wird ganz zur realen, geographisch fixierten Landschaft: Meer, nordische Berge — Goethaborg, Falun; Pingen, Frälsen und Kuxen: echte Bergmannsterminologie, genauere Schilderung aller Vorgänge. Ein viel stärkeres Wirklichkeitsprinzip macht sich geltend. Das ist, außer in der Motivierung des Wunders, der einzige Unterschied vom „Runenberg" und zugleich der konsequente Schritt der Entwicklung; denn im wesentlichen entspricht die Handlung Stück für Stück den Vorgängen im „Runenberg". Ein unbekannter Mann weist wie dort dem unbefriedigten Jüngling den Weg in die verhängnisvolle Zukunft. Während nun aber dem Tieckschen Helden auf dem Runenberg die Vision der Metallkönigin zuteil wird, und so trotz der möglichen Auffassung dieses Vorgangs als Traum ein romantischer, märchenhafter Schimmer gewahrt bleibt, bei Hoffmann fällt auch dieser letzte Schimmer weg. Er verlegt diesen Vorgang ins Innere. Der Fremde braucht Elis keinen Weg zu einem geheimnisvollen Ort zu weisen: er wirkt durch seine Persönlichkeit und durch die glühende Schilderung der Wunder des Bergbaus so stark auf die Phantasie des Jünglings, daß dieser nachts im Traum die dämonische Wirkung des unterirdischen Reichs empfindet und aus seiner Seele heraus, ganz ohne äußere Beeinflussung von Gegenständlichem, die Metallkönigin schaut. Er glaubt sich im Erdinnern zu befinden, sieht in klarer Tiefe Metallpflanzen und Blüten aus den Herzen weißglänzender Jungfrauen wachsen, Schmerz und Wollust ergreift ihn und es zieht ihn mit magischer Gewalt in die Tiefe, wo ihm das Antlitz der mächtigen Königin leuchtet. — So spiegelt ihm die überhitzte Phantasie Gestalten und Kräfte vor, die ihm noch gar nicht im

Leben begegnet sind; der dämonische Zug setzt ein, bevor sein Auge die Steinwelt erblickt. Er zieht nun nach Falun, wird Bergmann und zeichnet sich vor den andern durch unermüdlichen Fleiß aus: denn er liebt die Tochter seines Meisters und will es ihretwegen bald recht weit bringen. Weil aber diese persönlichen Interessen ihn leiten, weil er nicht mit ganzer Seele sich dem Bergbau hingibt, verfällt er der Rache des Metallfürsten. Er hat schon wiederholt Drohungen seines gespenstigen Führers vernommen; er hat Visionen der unterirdischen Herrlichkeit gehabt; seine Seele ist zwischen Unterwelt und Oberwelt hin und her gerissen; da unternimmt er auf einen wahnsinnigen Traum hin am Morgen seines Hochzeitstages noch einen Abstieg um den „kirschrot funkelnden Almandin", auf dem seine Lebenstafel eingegraben ist, der Braut als Hochzeitsgabe zu bringen. Er wird dabei verschüttet, und erst nach fünfzig Jahren sieht ihn, wohl in Vitriol konserviert, seine Braut noch einmal, da man ihn zufällig ans Licht gefördert hat. Noch deutlicher als bei Tieck wird hier das pathologische Interesse der Fabel herausgearbeitet. Elis Froböm, der junge Bergmann, ist einfach wahnsinnig; das sagen auch alle Leute, wenn er ihnen von den herrlichsten Adern im Gestein erzählt, die im Traum und Wachen die Erdgeister ihm zeigen: wenn sie nachsehen, ist es nichts als taubes Gestein. Und so zeigt sich in vielen Beispielen, daß er immer die Dinge anders ansieht als die andern, daß die Märchengestalten, die seinem Auge erscheinen, nur von ihm erschaut werden, nicht für alle wirklich da sind. Das übernommene Naturthema wird bei Hoffmann noch überflüssiger als bei Tieck; die Märchengestalten werden zu Halluzinationen, das Psychologische ist die Hauptsache: alles drängt bei ihm zum Menschen. Und wenn auch diese Nachahmung Tiecks in einer tiefen Wesensverwandtschaft begründet ist, wenn auch er oft vom Grauen bis zum Wahnsinn gepackt wird: das Naturmärchen lag ihm eigentlich fern, ihm fehlte ein starkes Verhältnis zur äußeren Natur — in der Menschenseele baute er sein Märchenreich auf. So war das Thema, das er hier übernahm, eigentlich eine Verirrung; wenn er es auch seiner Art gemäß durchführte. Und in der Tat leitet dieser Ausklang des Naturmärchens schon völlig zu dem Wirklichkeitsmärchen Hoffmanns hinüber.

Das romantische Wirklichkeitsmärchen.

„Sonst war es üblich, ja Regel, alles was nur Märchen hieß ins Morgenland zu versetzen, und dabei die Märchen der Dschehezerade als Muster zu nehmen. Die Sitten des Morgenlandes nur eben berührend schuf man sich eine Welt, die haltlos in den Lüften schwebte, und vor unsern Augen verschwamm. Deshalb gerieten jene Märchen frostig, gleichgültig, und vermochten nicht den inneren Geist zu entzünden und die Fantasie anzuregen. Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben“ [48]).

So lautet Hoffmanns Ansicht vom Märchen.

Wie aber wird er aus der Wirklichkeit das Märchen hervorzaubern?

Er führt uns mitten hinein ins Treiben des Tags — auf die belebte Straße einer bekannten Stadt; in den gemütlichen Kreis einer normalen Familie; oder auf ein ganz gewöhnliches Dorf — er macht uns mit Menschen bekannt, wie sie uns jeden Tag begegnen; deren

Schilderung auf der genausten Beobachtung des Wirklichen beruht. Da wird ein anschaulich beschriebener Zug leise übertrieben — wir wollen eben lächeln, da zwingt uns irgend eine zufällige Bewegung, ein Ton, ein Wort — näher hinzuschauen — und wir gewahren die seltsamsten Wunder im Nächstliegenden, scheinbar Alltäglichen: wir stehen auf einmal im Märchen.

Kein äußeres einheitliches Märchenreich hat sich der Dichter geschaffen. Der Urquell alles Wunders liegt in der Seele. Alles Wunderbare ist Ergebnis der inneren Anschauung der Dinge. Wer sich einem reinen selbstlosen Anschauen der Welt hingibt, gewahrt überall die wesentliche Gestalt der Dinge, das Wunder, das hinter jeder Erscheinung liegt. Ist er aber erst einmal zur Ahnung des Überirdischen gekommen, so umgibt ihn bald ein ganzes Phantasie-Reich. Sinn und Zusammenhang kommt in die einzelnen Wahrnehmungen und Visionen, und bald ist der Eingeweihte ganz durchdrungen von der letzten, ewigen Erkenntnis, die sich in mythischem Bilde ihm erschließt.

Das ist der wesentliche innere Hergang in allen Hoffmannschen Märchen; der eigentliche Kern, um den nun die freieste Erfindung ihr wechselndes Gewand wirkt.

Die Fähigkeit eines „kindlichen Gemüts" zur selbstlosen, tiefen Anschauung der Natur und Gottheit, die wahrhaft künstlerische Veranlagung ist es, die den Helden eines solchen Märchens seelisch geeignet macht, mitten in einer Welt derber Realität die Fülle der Wunder zu erleben, zu glauben; wahres, auch äußeres Leben in die Gestalten zu bringen, die ihm seine Phantasie erst nur vorzuspiegeln scheint.

Wie aber läßt sich eine ganze Märchenhandlung darstellen, wenn das Wunderbare psychologisch gefaßt ist? Wie bleibt bei den anderen Personen der Geschichte die Spannung der Märchenillusion erhalten? Nur, wenn der Held alles erzählte, würde eine Einheit gewahrt sein: muß bei objektiver Darstellung des ganzen Hergangs nicht alles, was außerhalb der Illusionssphäre des Helden steht, in die nüchternste Alltagswelt uns hinabziehen? — Aber weiter — die größte psychologische Darstellungskunst schützt nicht davor, daß wir den

Helden, dessen Inneres der herrlichsten Wunder voll ist, von außen sehen. Und da müssen sich ja die lächerlichsten Konflikte mit der Wirklichkeit ergeben! Aber gerade diese scheinbare Unmöglichkeit wird in des Dichters Händen zum stärksten Kunstmittel. Er stellt sich einfach in unsre Reihe und lacht seinen geistersehenden Helden aus vollem Halse mit aus; denn es ist ihm eine alte Sache, daß das innerlich Wertvolle äußerlich so oft komisch erscheinen und verrückt genannt werden muß. Und durch den Humor, mit dem er seinen Helden nicht verschont, kommt er zugleich dem übrigen Gesindel bei: die ganze Alltagswelt wird durch humoristische Darstellung verklärt, so daß sie dem Märchencharakter des Ganzen nicht mehr widerstrebt. Gerade durch scharfe Zeichnung des Charakteristischen und durch komische Steigerung dieses Charakteristischen ins Ungeheuerliche wird der Alltagsmensch poetisiert und zur Märchenfigur umgeschaffen. Es ist der Zeichner, der Karikaturist Hoffmann, der hier zum Vorschein kommt. Immer sind es bildhaft gesehene, scharf umrissene Merkmale der äußeren Erscheinung: Gesichts-, Körperbildung, Kleidung, Bewegung — die ins Fratzenhafte verzerrt werden und plötzlich, im Überschreiten einer gewissen Grenze, ein ganz anderes Wesen aus dem Menschen hervortreten lassen. Der Widerstand, den der Held zu überwinden hat, sein Gegenspiel im Märchen besteht aus solchen spukhaften Gestalten, die eigentlich der Alltagswelt angehören. Oft aber erlangt unter diesen Wesen eines wieder eine besondere dämonische Potenz, und wird in harter, spukhafter Karikatur — mit viel geringerer Beimischung von Humor dargestellt. Der Kampf mit ihm und seine Überwindung ist dann das Ziel des Märchenhelden; denn es stellt das böse Prinzip dar, die alles Leben erstickende Philisterhaftigkeit.

Das sind in Kürze die äußeren Mittel, mit denen Hoffmann sein Geisterreich erschließt. Was aber ist dies Phantasiereich selbst? Was soll es ausdrücken?

Zunächst: Es ist dogmatischer Ausdruck einer ganz bestimmten Kunstanschauung.

Das Leben in der sogenannten Wirklichkeit ist nicht der wesentliche Zweck des Menschen. Zwar ist er aus einem ursprünglich höheren Zustande, in dem er ganz mit Natur und Gottheit eins war, in das

traurige, nüchterne Dasein einer Welt hinabgesunken, die nur materielle Interessen kennt, in der alles dem regelnden Verstand und der betriebsamen Nützlichkeit huldigt. Aber es gibt einzelne reine, kindliche Seelen, über die der betäubende Betrieb des Alltags noch keine Macht gewonnen hat. Denen offenbart sich in Feiertagsmomenten die höhere Welt, das Reich der Poesie. Glauben und Liebe zu dieser Welt müssen sie durch Kampf und Prüfung bewähren, die Ausgeburten der Nüchternheit und Materie als böses Prinzip besiegen: dann haben sie sich selb zu Gliedern jenes Geisterreichs gemacht und erlangen die ewige Seligkeit in der Poesie.

Das ist die Grundanschauung, die sich mehr oder weniger deutlich (d. h. begrifflich klar) ausgesprochen durch alle Märchen Hoffmanns hindurchzieht; und alle diese Märchen sind im Grunde nichts anderes als eine Allegorie der Poesie.

Diese Grundidee ist aber keineswegs so dürr in verständlichen Worten ausgesprochen, wie es hier getan werden mußte. Sie hüllt sich im einzelnen Märchen wiederum in ein Märchenkleid, und bildet innerhalb der Handlung das eigentliche Mysterium, um welches herum sich alles gruppiert, und in dessen Erkenntnis die Tat des Helden, des Eingeweihten besteht.

So ergibt sich denn bei fast allen Märchen aus Übereinstimmung des Ideengehaltes auch eine große Übereinstimmung im Aufbau. Zuerst werden wir mitten ins Leben geführt. Der Held gibt sich uns zu erkennen, und wir steigen mit ihm auf in die ersten Regionen des Wunders, das vorerst in seiner Einbildung zu bestehen scheint. Auf einmal taucht leibhaftig vor uns eine ganze Feenwelt auf, deren Glieder, wie dem wachsenden Sinn fürs Überirdische deutlich wird, überall ins Leben eingreifen. Ein ehrwürdiger Mann nimmt ihn an der Hand, weist ihm die Wunder des Reichs, und teilt ihm — als indischer Weiser oder als Lichtfürst sich enthüllend — den Fluch und Erlösungsmythos mit, und zeigt ihm die Rolle, die ihm selbst dabei bestimmt ist. Dann naht die letzte Probe, Vernichtung des Gegners und Apotheose des Helden. Der alles motivierende, ins klare Licht rückende Mythos, der in der anderen Erzählung eingekapselt ist, wird im Gegensatz zum übrigen nicht humoristisch behandelt, karikaturistisch, wirklich-

keitsgesteigert; sondern in ideal ferner Gewandung: morgenländisch, allgemein-elementar oder feenhaft.

Es wäre nun ein unsinniges Unterfangen, die einzelnen Märchen mit Worten ihrer Handlung, ihrem Inhalt nach beschreiben zu wollen. Die Phantasie des Dichters ist so unerschöpflich, so vielgestaltig und behend, daß sich mit andern Worten als denen des Dichters selbst ein Märchen kaum wiedergeben läßt. Dabei liegt das Schwergewicht keineswegs auf dem Wort als musikalischem Ausdruck; nur in der Namengebung, in Charakterisierung von phantastischen Naturlauten, nur ganz selten an ernsten Stellen kommt das musikalische Element der Sprache zur Wirkung. Das Stoffliche ist es ganz allein, was durch wahrhaft originale Erfindung, durch fortgesetzte Spannung der Phantasie die Lektüre dieser Märchen zum Herrlichsten macht, was es geben kann. Eine Vision folgt der andern; bald schweben wir im Himmel, bald sitzen wir mit gespenstischen Unholden in einem Keller; bald brauen wir mit einer Hexe einen Liebestrank; oder sehen in einer besoffnen Gesellschaft unser Visavis als Schuhu an und werfen in wildem Tanz die Punschterrine an die Decke. Und dann leuchtet uns aus all dem tollen Spuk auf einmal die ehrfurchtgebietende Gestalt des indischen Weisen, oder das seelenvolle Auge eines kleinen Feen-engels entgegen.

Es ist eine so eigene, einzige Welt, in die eine souveräne Phantasie uns versetzt, daß von irgendeiner Beziehung zu dem, was sonst Märchen heißt, zum Volksmärchen vor allem, nicht eine Spur zu finden ist. Nirgends sehen wir Volksmärchenelemente verwendet; hie und da ein Motiv aus einer alten Chronik, aus der Spuktradition und Volkssage — vom eigentlichen Märchen nichts. Selbst wo die äußere Natur, der er im ganzen fern steht, zum Ausdruck kommt, wie in der „Königsbraut", kaum eine Berührung mit Volksvorstellungen, dagegen aber eine Art Parallele zu ihnen. Und nur so darf er mit dem Volksmärchen verglichen werden: Er dichtet keine alten Märchen nach, er erlebt „Märchen aus der neuen Zeit" und stellt sie als Monumente einer eignen Auffassung der Welt hin. Was vor Urzeiten im echten Volksmärchen sich vollogen hat, Mythenbildung, und freie dichterische Bewältigung dieser Mythen in Form, das sehen wir bei

ihm aufs neue sich vollziehen. Natürlich kann seine Religion nur engbegrenzt und die eines Einzelnen sein unter vielen anderen in der zersplitterten, glaubenslosen neuen Zeit. Sein eigenes religiöses Dogma, welches der mythische Kern seiner Märchen verkündet, ist nicht moralisch, wie das des Volksmärchens; es ist ästhetisch. Es gibt wohl einen Gegensatz zwischen gut und bös. Der ist aber identisch mit dem Gegensatz Poesie — Realismus, Gefühlsanschauung — nüchterne Reflexion. Und so erleben wir es, daß das böse Prinzip im „goldnen Topf" nichts will, als den Helden für das Alltagsdasein und seine Behaglichkeit zurückerobern. Als Bekenntnis des Individuums tritt das Hoffmannsche Märchen dem Ausdruck der Gemeinsamkeit, dem Volksmärchen gegenüber. Aber genetisch ist es nichts anderes als dieses: bildgewordene religiöse Anschauung. Selbst im Kindermärchen, wie der Dichter es sich neu erschafft, klingt das nach: nicht Märchen für die Kinderwelt, sondern Dichtung einer ganzen Welt durch ein Kind. Wie Kinder spielen und träumen, zeigt es, und nur für solche Kinder ist es geschrieben, deren Phantasie selbst rege in solchem Erdichten ist. Sein „Nußknacker und Mausekönig", sein „Märchen vom fremden Kind" sagen schließlich dasselbe wie „Der goldne Topf", „Die Königsbraut", „Klein Zaches", „Brambilla" und „Meister Floh" [49]).

Mit seinen Märchen ist Hoffmann nie so populär geworden, wie mit seinen Nachtstücken, Phantasiestücken und Magnetischen Familienbegebenheiten, wo das eigentlich Nächtliche, Dämonische bei ihm zum Ausdruck kam, was ihm noch jetzt als einem Typus jener Zeitromantik den Namen „Gespenster-Hoffmann" eingetragen hat [50]). Und wenn die ungeheure Phantasieanschauung des Lebens, die auch in diesen Magnetiseuren, Automatenkünstlern und Spukerscheinungen lag, einen Weisflog so begeistern konnte, daß er fast jedes der vielen Motive nach- und weiterbildete, und zwölf Bände Phantasiestücke und Historien auf diese Weise zusammenbrachte: der eigentliche Märchentypus Hoffmanns findet sich bei ihm nicht. Er war zu persönlich, von einem betriebsamen Nachahmer zu schwer zu handhaben. Eine einzige Erscheinung stellt nach Hoffmann diesen Typus noch einmal dar: Otto Ludwigs „Wahrhaftige Geschichte von den drei Wün-

schen". Mit wenig Modifikationen ist das oben charakterisierte Schema des Aufbaus beibehalten: nur fehlt der göttliche Rausch: eine detaillierende Wirklichkeitsdarstellung nimmt den größten Platz ein. Auch der Schluß zeigt Resignation auf und nicht Erfüllung in den seligen Regionen: Man stürzt plötzlich aus den Wolken, und alle Phantasieerlebnisse erscheinen als der lächerliche Traum eines weltfernen Idealisten, der selbst schmerzlich bewegt und unerlöst den Vorhang einer dürftigen Wirklichkeit über das Gemälde eines himmlischen Paradieses zieht.

Und Hoffmann allein hatte es vermocht, in neuerer Zeit die Wirklichkeit, die widerstrebende Materie, zu einer ungeheuern phantastischen Märchendichtung zu formen.

Freie märchenhafte Dichtung.

Es war die von Tieck zuerst bekundete Auffassung des Märchens als Dichtung, die das romantische Naturmärchen wie das Hoffmannsche Wirklichkeitsmärchen möglich machte; aber keine nähere Bekanntschaft mit dem Volksmärchen lag der Entwicklung dieser beiden neuen Märchentypen zugrunde, weder sein Wesen noch seine Kunstform waren bis jetzt maßgebend geworden für Märchen-Dichtung. Hoffmann stand ja durch persönliche Art abseits; aber als Tieck seine Märchen schrieb, als Novalis seinen allegorischen Bilderzyklus Märchen nannte, da stand allerdings noch gar kein Volksmärchen in fester Form vor aller Augen, da gab es nur eine allgemeine Anschauung von ihm; aus Volksbuch und Sage konstruierte man sich sein Bild: erst die sogenannte zweite romantische Bewegung ließ die Denkmäler der Volksdichtung wirklich wiedererstehen, erst von 1812 ab gab es eine Sammlung von Volksmärchen! Dieser äußere Umstand trug sicherlich zu dem unvolksmäßigen Aussehen der frühesten Märchendichtung bei. Erst jetzt, wo man immer deutlicher sah, was volksmäßig, was echt märchenhaft war, konnte eine Nachdichtung des Volksmärchens, oder auch nur eine freie dichterische Verwendung von alten Märchenmotiven eintreten in einem großen volksmäßigen Sinne.

Freie Auffassung und persönliche Weiterbildung von Märchenmotiven findet sich zwar auch schon bei Novalis (wenn auch eben nicht in einem volksmäßigen Sinne), und das war das Epochemachende

an ihm gewesen. Tieck hatte das Märchen zuerst wieder als Dichtung empfunden; Novalis war die Dichtung überhaupt Märchen. Einer rationalistischen Borniertheit gegenüber, die auch in der Poesie die Gesetze der Wirklichkeit vernünftig respektiert wissen wollte, bedeutete dies: Wiederherstellung der Dichtung. Und Novalis gab in seinem sogenannten Roman „Heinrich von Ofterdingen" das erste Beispiel freier Phantasiedichtung. Es ist die Darstellung eines Dichterlebens, in welches das Überirdische wunderbar frei hereinspielt. Einzelne solcher märchenhaften Züge scheinen geradezu aus Volksmärchen geschöpft. Man weiß nichts Bestimmtes darüber, was für Märchen es gewesen sind, die dem Dichter als Kind erzählt wurden, denen er, wie Tieck berichtet, schon damals besondere Aufmerksamkeit schenkte [51]). Darf man annehmen, daß es wirklich Volksmärchen gewesen sind? Mit Sicherheit ist da nichts festzustellen. Das Buch, in dessen Bildern er in der unterirdischen Höhle seine Zukunft geschildert findet, erinnert an das lebendige Buch der Aulnoy. Die mystischen Verwandlungen aber, die nach Tiecks Bericht den Ofterdingen beschließen sollten, die Stadien seiner Verklärung, ja die Wunderblume selbst sind ganz deutsche Märchenmotive, beziehentlich ihnen analog gebildete Erfindung. „Heinrich pflückt die blaue Blume und erlöst Mathilden von ihrem Zauber, aber sie geht ihm wieder verloren; er erstarrt im Schmerz und wird ein Stein. Edda (die blaue Blume, die Morgenländerin, Mathilde) opfert sich an dem Steine, er verwandelt sich in einen klingenden Baum. Cyane haut den Baum um und verbrennt sich mit ihm, er wird ein goldener Widder. Edda, Mathilde muß ihn opfern, er wird wieder ein Mensch. Während dieser Verwandlungen hat er allerlei wunderliche Gespräche" [52]). Eigentlichen, volksmäßigen Märchencharakter tragen gewiß in solcher Verwendung diese Motive nicht: sie werden zu Symbolen; zu Symbolen der Himmel und Erde umfassenden Kunstanschauung, die dieser ganzen Dichtung über die Dichtung zugrunde liegt. Aber sie sind überhaupt da, und bilden die letzten Möglichkeiten des Ausdrucks in einem Lebensroman; das ist das Neue! So wird denn diese Art von freier märchenhafter Dichtung wichtiger für die weitere Entwicklung, als die eigentlichen „Märchen" des Novalis, jene verstandesmäßigen Allegorien, es waren.

Für einen Dichter wie Arnim, mit seiner Verehrung für die Volkskunst, mit seinen Sammelneigungen war die Aufnahme und Weiterdichtung volksmäßiger Stoffe fast etwas Selbstverständliches. Er suchte nach eignem, persönlichem Ausdruck, er wollte nicht nachbilden; so mußte er die alten Märchen und Sagen, die ihn unendlich anzogen, in der eigenen Dichtung zu etwas Neuem entwickeln. Seine den Brüdern Grimm entgegengesetzte Auffassung sprach er in den Widmungsworten an diese Freunde, die seine Novellen vom Jahre 1812 einleiteten, deutlich aus:

„In Eurem Geist hat sich die Sagenwelt
Als ein geschloßnes Ganze schon gesellt,
Mein Buch dagegen glaubt, daß viele Sagen
In unsern Zeiten erst recht wieder tagen,
Und viele sich der Zukunft erst enthüllen ...“

Schon als er in persönlicher Weise die Sage vom ewigen Juden in seinem „Halle und Jerusalem“ (1811) entgegen der Tradition zum Abschluß brachte, hatte jene Meinungsverschiedenheit sich ergeben. In diesem ganz in Mystik aufgehenden Drama war aber außerdem bereits das Überfließen natürlicher Lebensdarstellung in eine eigne Wunderwelt eingetreten. In seinen Erzählungen begegnet es zuerst

in der „Isabella von Ägypten, Kaiser Karls V. erste Jugendliebe", die 1812 in eben jener Novellensammlung mit „Melück Maria Blainville", den „drei liebreichen Schwestern" und „Cosmas, dem Seilspringer" zusammen erschien.

In der „Isabella" ist an die historische Person des Kaisers Karl ein ganzer Kreis des Dämonisch-Wunderbaren geschlossen, in dessen Mitte die reine Gestalt der schönen Bella steht: Von bedeutsamer, bereits mystisch stimmender Abkunft, Tochter des „letzten Herzogs von Ägypten", umgeben von Zauberbüchern, einer alten Hexe und einem gespenstigen Hund, wird sie mehr und mehr von Zauberfäden umsponnen. Sie lernt — von unbewußter Liebe zu Karl getrieben — die Alraunwurzel finden, zieht einen häßlichen Wurzelmann groß, der ihr Reichtümer schaffen soll. Ein toter Bärenhäuter, der im Sarg gestört wird, schließt sich dem Alraun und seiner Herrschaft als Diener an, und unter fremdem Kostüm tritt die unheimliche Gesellschaft, Isabella in der Mitte, in die große Welt ein. Zufall und Absicht, Intriguen und Hexereien führen sie mit Karl zusammen, sie wird seine Geliebte — aber gleich wieder von ihm getrennt: an ihre Stelle tritt für den ahnungslosen Karl der ihr äußerlich ganz gleiche Golem, den ein jüdischer Zauberer zuerst hatte erschaffen müssen, damit Isabella sich unbemerkt von den Ihrigen entfernen konnte. Zu spät erkennt Karl seinen Irrtum und vernichtet den Golem. Isabellas Vertrauen ist erschüttert, auch er findet nicht mehr die alte Seligkeit bei ihr; zugleich naht für ihn der Antritt der Weltherrschaft, der ihn Isabella noch mehr entfremdet. Nachts, als er schläft, springt sie aus dem Fenster herab, wo ihr Volk ihrer harrt. Mit ihm zieht sie nach Ägypten; den Herrscher für dies Volk hat sie von Karl empfangen, damit ist ihre Mission erfüllt. Die weitesten Perspektiven tun sich jetzt auf. Wir sehen Isabella in Ägypten herrschen und nach glücklicher Regierung ihr Totengericht halten; wir sehen Karl die Welt beherrschen und am Abend seines Lebens ins Kloster gehen.

Es mußten die äußeren Vorgänge der Erzählung kurz skizziert werden, um zu zeigen, wie eine auf historischer Basis sich abspielende Handlung, deren Hauptinteresse die Geschichte zweier Liebenden ist, die in einzelnen unvergleichlichen Liedern den Höhepunkt findet —

wie solch rein menschliches Geschehen in die absonderlichste Märchenwelt sich mischt. Und als etwas ganz Selbstverständliches: kein Mensch in der Dichtung staunt über die Spukgestalten, fragt sich, ob er wacht oder träumt, sucht durch Visionen etwa sie sich zu erklären; ganz wie andere Menschen leben der Alraun und der tote Bärenhäuter unter den übrigen, mit dichterischer Souveränität ist das Wunder ins Leben, in die Geschichte gestellt. Mit solch tiefem Ernst, mit solcher Ruhe und Sicherheit waren Märchengestalten, wie sie im Bewußtsein des Volks lebten, noch nicht in eine Erzählung versetzt worden, die sonst in den Farben der Wirklichkeit gehalten war. Nicht den psychologischen Trick Hoffmanns, nicht seine Ironie und seinen Humor hatte Arnim nötig, um seine Gestalten glaubhaft zu machen; sie waren mit der ganzen „Historie" untrennbar verknüpft; so und nicht anders war sie seinem innern Auge aufgegangen. Die Rechte der Phantasie und wahren Schauenskraft auch auf historische Stoffe zu übertragen; ganze Volksmärchen seiner Dichtung zu assimilieren, war, von der dichterischen Qualität ganz abgesehen, groß und kühn, wie sehr auch gerade die entschiedensten Freunde des Märchens darüber zeterten. Und hatten diese denn ein Recht dazu? Wilhelm Grimms spätere reife Äußerungen beweisen nur, was Tatsache ist: daß zu der Zeit, wo sie gerade am Fixieren der alten Traditionen waren, sie vor jeder Trübung und Verwirrung ihrer Quellen mit Recht warnen mußten. Der alte Schatz mußte erst ganz gehoben sein, mußte in aller Augen glänzen, ehe man ihn neu ausmünzte in der Dichtung der Zeit. Daher erklären sich auch die engherzigen Äußerungen über Brentano. Als diese kurze Zeit des Sammelns vorüber war, sprach Wilhelm Grimm es selbst aus: Wer möchte der Poesie Grenzen stecken?

Freilich, die rechte Mischung brauchte nicht immer zu gelingen: das erfuhr Arnim selbst in dem gleichen Band seiner Erzählungen. Da stand die Geschichte von den drei liebreichen Schwestern, oder der glückliche Färber. Dreimal, und ganz getrennt voneinander sind hier Märchenmotive verwendet. Aber da nicht alles auf den gleichen Ton gestimmt ist, so kontrastieren die schönen Momente z. B. des ersten erzählten Märchens sehr unangenehm mit der nüchtern-derben, hausbackenen Gesinnung des Ganzen. Es ist gewiß

etwas frappierend, in einer Geschichte, in der Friedrich Wilhelm von Preußen mit seinem Tabakskollegium den Höhepunkt bildet, dem Märchen von den Sternthalern zu begegnen! Daß Erdmännchen in ihren Gesprächen belauscht werden, daß die echte Goldtinktur wirklich erfunden wird, ist weniger befremdend und paßt besser in den Rahmen. Und was bei besagtem Märchen wiederum besonders stört, ist, daß es nicht der zarten, engelhaften Charlotte begegnet, der wir den Umgang mit Geistern gern zutrauen, sondern der nüchternen, praktischen Lehne, die sich sehr unweiblich, jedenfalls unpoetisch ihrem Geliebten gegenüber benimmt, wenn sie immer nur genau aufpaßt, ob ihr Wundergeld auch nicht unrecht verwendet wird, oder die Goldtinktur zum Fenster hinauswirft, zum Schluß aber ein Waisenhaus gründet. In jenem Sternthaler-Märchen ist das Volksmärchen durch Arnims Phantasie merkwürdig reich und farbig widergestrahlt.

Mit größerem Glück sind wieder in den Kronenwächtern[53]) Märchenmotive in einen großen Zusammenhang historischer Darstellung und eigener Dichtung verwoben. Der Untertitel: Bertholds erstes und zweites Leben deutet das erste märchenhafte Element an: Als Berthold schon die Höhe seiner Mannesjahre überschritten hat, wird ihm durch die Kunst des D. Faust ein neues Leben; vermittelst eines Pump- und Saugapparates wird aus einem vollblütigen und deshalb unglücklichen Menschen das Blut in Bertholds Adern geleitet; er ist wieder jung und zieht auf Turniere und Brautschau aus. Allerdings muß er dann auch in dem Moment sterben, wo seinem Blutsbruder das Blut entströmt. Alles andre Wunder in dem Buch schließt sich um das Hausmärchen, das die mystische Hohenstaufentradition repräsentiert. Der Palast der Kronenwächter auf dem Glasgebirge, von dem das eine Mal erzählt wird, schwebt immer wie eine unsichtbare Kaiserkrone über dem Ganzen und trägt die Züge wundervoller märchenhafter Erfindung. Das Hausmärchen selbst versetzt in die Zeiten des Attila; es behandelt die Bekehrung eines verwilderten Königs zu einem guten Regenten durch allerlei Wunder; und nach seinem traurigen Tod die Heldentat seines Sohnes, der durch Vögel, die Seelen verstorbener Verwandter, erhalten und unterrichtet wird, bis er gegen Attila hervortritt.

Noch freier und als Ganzes märchenhafter als dieser Roman erbaut sich Arnims „Päpstin Johanna“[54]. Johanna ist das Kind der Melancholia und des Oferus, des Satansdieners im Heklaberg auf Island. Durch alle ihre an sich schon märchenhaften Schicksale klingt als ein leitendes Motiv das Fischermärchen hindurch, das ihr eignes Los spiegelt: die Geschichte von der Frau, die zuletzt Papst und Gott werden will. Es wird zweimal erzählt: Erst an den Rhein verlegt und seiner elementaren Eigenart völlig beraubt. „Mondschein, Mondschein überm Rheim, Mondschein, Mondschein in dem Rhein“ heißen die Zauberverse, statt des Fisches ist ein Wasserstaar da. Aber die ganze Geschichte ist hier als Traum gedacht, den Fischer und Fischerin zugleich träumen, als sie auf ihrem Kahn im Rhein übernachten: dem Fischer reißt währenddem die Angelschnur, der Kahn geht von Land, und die beiden müssen auf dem Rhein sterben und verderben. — So hört es Johanna als Kind. In einer bedeutungsvollen Stunde ihres späteren Lebens erzählt es eine alte Frau, an deren Hütte sie lauscht: da wird es in Versen erzählt, einzelnes verändert, und nur zu einem Anklang an die frühere Stimmung benutzt: es bleibt Fragment und ist nicht in sich abgeschlossen und an sich wirksam. Das Wichtigste der Dichtung ist aber nicht die Form der Übernahme des Rungischen Märchens (denn die ist sicher verunglückt); es ist, wie bei den anderen Dichtungen Arnims, wieder die freie Phantasie-Auffassung der Dichtung.

Bald nach Arnims Isabella erschien eine Dichtung, die das Aufleben der alten Märchen in der neuen Zeit ebenfalls gewahren ließ: Chamissos Peter Schlemihl (1813). Von Anbeginn an war Chamisso ein Verehrer Arnims gewesen: kein Wunder, wenn er auch zu seinem Schlemihl die erste Anregung von Arnim entnahm. Allerdings nur eine Anregung prinzipieller Art; denn an eine Nachahmung, an eine Ähnlichkeit in den Motiven war hierbei nicht zu denken: zu tief war der Wesensunterschied dieser beiden Künstler.

Eigene Erfindung ist nun im Peter Schlemihl die Hauptsache; vom Volksmärchen entlehnt er nur einzelne „Utensilien": Fortunati Glücksseckel, das unsichtbar machende Vogelnest, die Tarnkappe, die Siebenmeilenstiefel. Im Mittelpunkt eigner märchenhafter Erfindung aber steht der Schattenverlust, von einer einzigartigen Größe und Ursprünglichkeit. Es steigert die Eindringlichkeit und Gewalt des Bildes, daß es in den einfachsten Wirklichkeitslinien gezeichnet wird. Es herrschen nicht nur die gewöhnlichen Beziehungen des Lebens — wie bei Arnim —, es ist Jetztzeit; der Mann, der all das Wunderbare erlebt, erzählt seine Geschichte in der ersten Person und läßt durch einen guten Freund sie uns mitteilen. Mit ungeheurer Kühnheit ist das Wunder ins Leben verlegt und ein in neuerer Zeit einzig dastehendes Beispiel naiver Phantasiedichtung aus eignen Mitteln gegeben. Dem schlichten gläubigen Sinn gemäß, mit dem hier das

Wunder als das Grundelement der Dichtung angesehen ist, werden auch die Motive, die aus den alten Märchen sich herleiten, ohne Zurechtmachung rein und einfach übernommen, nur daß sie einem andern Organismus einverleibt werden. Der Glückssäckel hat dieselben Funktionen wie zu Fortunati Zeiten, die Tarnkappe wirkt, so gut als einst bei Siegfried, und die Siebenmeilenstiefel, wenn sie auch den Reisen eines modernen Naturforschers dienen, sind ganz selbstverständlich und mit völligem Märchenglauben benutzt. Es hat etwas Erschütterndes und zugleich Erhebendes, diese Sicherheit und Sachlichkeit der Dichtung. Und das Schattenmotiv selbst! Von dem Augenblick, da der Graue die verwunderlichsten Dinge aus seiner Tasche zieht, und den Schatten Schlemihls artig zusammengerollt vom Rasen hebt und in derselben Tasche verschwinden läßt, bis zum lautlosen Jagen des einsamen Schattens über die Heide — es ist eine Reihe ganz ungeheurer, neuer Phantasievorstellungen [55]).

Bescheidener, aber doch ganz selbständig steht Justinus Kerner neben diesen beiden großen Dichtern in der gleichen Reihe durch seine Schattenspiele (1811) [56]). Auch er gibt kein einzelnes Märchen oder Märchenstimmung: aber dem Märchenwunder ist in seiner Reisebeschreibung des Schattenspielers Luchs Tür und Tor geöffnet. Den Höhepunkt in dieser Beziehung bezeichnet die wundervolle Erfindung: wie der Erzähler seinem vor Jahren in einem Ort vergessenen Spazierstock wiederbegegnet, der zum Menschen geworden ist, und es bis zum Professor gebracht hat, bei dem er nun in Ehrfurcht Kollegia hört. — Sagenklänge, Märchenmotive spielen in diese Dichtung überall hinein; dabei ist sie stets von einer kühnen Polemik gegen Nüchternheit und Philistrosität durchsetzt, und wird geradezu zu einem romantischen Glaubensbekenntnis, wie wir es so überzeugend und anschaulich selbst bei Tieck nirgends finden. Noch jetzt greifen diese Worte über Volkslied und Volksbuch einem ans Herz; und wer einmal die ewigen Elemente der Romantik kennen lernen will, der lese das vergessene Büchlein vom Schattenspieler Luchs. Aber dies nur nebenbei. Hier ist wichtig, daß eigene märchenhafte Erfindung und Motive der Volksdichtung zu einem freien Kunstwerk in diesen „Schattenspielen" vereinigt sind.

Kerner war außerdem einer der ersten, die das Volksmärchen zum Vorbild eigner Märchendichtung nahmen: in schlichter konzentrierter Form schrieb er seinen „Goldener, ein Kindermährchen“ [57]) (1813). Es hat gute Momente: der weiße Finke und die goldfarbne Rose, die der glückliche Goldener findet und die vor seinen Augen als Teufelsgut verflucht und in die Erde gestampft werden, sind Motive von einer volksmäßigen Bildhaftigkeit und Stärke. Manches Mißlungene des Ausdrucks übersieht man, weil überall das Bestreben nach Schlichtheit und Anschaulichkeit zu erkennen ist. Es ist das erste Mal, daß die Sammlung der Brüder Grimm auf neue Märchendichtung von Einfluß ist; schon der Eingang ist ganz dem Volksmärchen nachgeahmt, wie sie, wie Runge es erzählten. „Es sind wohl zweitausend Jahre, oder noch länger, da hat in einem dichten Walde ein armer Hirt gelebt ...“ Und der Eindruck der ganzen Geschichte ist nicht eben tief, aber so schlicht und rein, daß man es wohl begreift, wie Gottschalk sie 1814 in eine Sammlung von Volkssagen und Volksmärchen als ebenbürtiges Glied aufnehmen konnte.

Kerner kommt also bereits zugute, was allen Märchendichtern der folgenden Zeit die maßgebende Grundlage ward: die Sammlung der Brüder Grimm. Nun man eine solche umfangreiche eigne Märchenüberlieferung vor Augen hatte, brauchte man nicht mehr nach zufälligen einzelnen Motiven zu suchen, die hier und da bekannt wurden, brauchte man nicht mehr, mit einer bloß ungefähren Ahnung von dem, was im Volk Märchen war, eigne, schwierige Wege einzuschlagen, die vom Volkstümlichen weit abführten — der Typus des Volksmärchens stand da als Maß aller Märchenneuschöpfung: es waren der Märchendichtung weite Möglichkeiten gegeben: von der persönlich freieren Wiedererzählung des Volksstoffes bis zur Dichtung nach dem allgemeinen Vorbild des Volksmärchens in Geist und Form.

Ein einziger war es, der nicht dieses Beispiels der Brüder Grimm als Anregung für die Art seiner Märchendichtung bedurfte. Der selbst ihr großer Anreger und Förderer, sein persönliches starkes Verhältnis zur Volksdichtung besaß: Clemens Brentano. Und er wurde der deutsche Märchendichter neuerer Zeit.

Volksmäßige Märchendichtung.

Die Rose, ein Märchen von Maria (1800)[58], steht am Anfang von Brentanos Märchendichtung. Sie gehört noch nicht in das Reich, das er später beherrscht; sie zeigt vor allem noch keinen Zusammenhang mit der Volksdichtung: sie ist ein litterarisches Produkt, von dem jungen Romantiker unter Tiecks Einfluß geschaffen. Es herrscht mittelalterliches Ritterkostüm; die gar nicht märchenhafte Minne-Idee: Prüfung der Ehetreue eines Weibes ist Grundgedanke der Fabel. Aber sie ist dem Dichter nicht das Wesentliche; in lyrischer Stimmung sucht er, nach Tiecks Vorbild, das Märchenhafte: in einem wunderbar zarten Lied klingt das Fragment traumhaft aus.

Eine andere Welt eröffnet sich in der Geschichte vom Ursprung des ersten Bärenhäuters (1808)[59]. Derbe, kernige Auffassung der Gestalten zeigt, daß er nicht mehr durch Tiecks mittelalterlich-romantische Brille, sondern mit eignen Augen die deutsche Vergangenheit ansieht. Grimmelshausen ist sein Gewährsmann geworden. Das Volksmäßige, was ihm im Wunderhorn aufgegangen war, fühlt er jetzt auch im Märchen. Ja er ist so in voller Lust am Volk, daß er alle möglichen Elemente des Volksglaubens, der Volksdichtung in die eigentliche Geschichte hineinzubringen sucht. Jakob Frey, Hans Sachs, Ayrer werden ausgeschlachtet, Wolfhart Spangenbergs „Ganß-

König" benutzt und mit dem tollen Übermut, der dem jungen Brentano eigen ist, um- und weitergedichtet [60]).

Zwischen diesen beiden ganz entgegengesetzten Stücken, die in gewissem Sinne die Pole von Brentanos Märchendichtung bezeichnen, mußte bereits eine eingehende Befassung mit dem Volksmärchen liegen.

Vom Jahre 1803 an, wo Brentano die Brüder Grimm zum ersten mal aufs Märchensammeln hinwies, ist seine Beschäftigung mit dem Volksmärchen zu datieren. Eigene Sammelpläne entstanden: sie wären fast im Jahre 1809 verwirklicht worden, als die Brüder Grimm ihm zur Verfügung stellten, was sie bis dahin gesammelt hatten, als er von der Marburger Märchenfrau sich mündlich erzählen ließ. Die Pläne eigentlicher Sammlung zerschlugen sich, die Brüder Grimm übernahmen diese Arbeit wieder; er selbst aber wendete sich dem zu, was ihm allein entsprach: eigener Dichtung von Märchen.

Schon 1805 hatte er mit Bearbeitung „italienischer Kindermärchen für deutsche Kinder" seine selbständige Dichtung begonnen [61]). (Ganz frei erfundene pflegte er schon immer zu erzählen [62])). Diese italienischen Märchen stammten aus dem Pentamerone des Basile, der ihm von jeher vertraut war. Was von ihnen damals zustande kam, ist nicht genau festzustellen. Während seines Aufenthalts in Berlin (Sept. 1809 bis Juni 1811) scheint er dann, wie aus einer späteren Äußerung hervorgeht, hauptsächlich mit den „Rheinmärchen" beschäftigt zu sein [63]); er denkt jetzt ernstlich an eine Herausgabe. Trotz mehrfacher Verhandlung mit Verlegern gelangt jedoch bei Brentanos Lebzeiten und mit seinem Willen nur das Märchen vom Gockel, in der letzten Umarbeitung, zum Abdruck. Ohne sein Wissen und Willen war 1826/27 ein Teil des Radlauf und das Myrtenfräulein in der Frankfurter Iris erschienen. Aber seine jetzt veränderte Gesinnung ließ ihn keine Freude mehr an der Veröffentlichung solcher Jugendarbeiten finden: nur mühsam und zu einem wohltätigen Zwecke verfügte er testamentarisch die Herausgabe der Märchen durch Guido Görres, die 1846, vier Jahre nach seinem Tod erst erfolgte [64]).

Trotz der beiden kritischen Arbeiten von Cardauns und Bleich ist die Entstehungsgeschichte der einzelnen Märchen noch ziemlich un-

geklärt; man weiß über die Chronologie nicht viel Genaueres, als vorhin ungefähr angedeutet wurde, und betreffs der Genesis ist man nur darin einig, daß die einzelnen Märchen nach und nach entstanden sind, in verschiedenen Fassungen, die nur davon Zeugnis ablegen, daß der Dichter fast das ganze Leben hindurch sich mit ihnen befaßt hat.

Man hat das sehr beklagt. Und da Brentanos eigenen in Frage kommenden Äußerungen mehr innere dichterische als äußere historische Wahrheit zuzukommen scheint, ist man sehr ungehalten gewesen, daß so gar wenig an „persönlichen Erlebnissen" und „Veranlassungen", so wenig an „Quellen" und „Einflüssen" sich nachweisen ließ.

Es ist nicht nötig, in diese Klage einzustimmen. Was zur Beurteilung der Märchen historisch wichtig ist, das ist ja bekannt: die Tatsache nämlich, daß Brentano unabhängig von den Brüdern Grimm, in denen gleichzeitig diese Bestrebungen gipfelten, zum Märchen gekommen ist; daß er seine eignen Sammelpläne, seine eignen mündlichen Überlieferungen, und seine ganz eigene litterarische Volksmärchenquelle, den Pentamerone, gehabt hat. Daß er im übrigen mit der Naivität des wahrhaft originalen Dichters geschöpft hat, woraus es möglich war, ist diesen Grundlagen gegenüber sehr geringfügig. Und sollten auch alle die Anklänge an fremde Dichtungen oder Bücher, wie es mit vielen bereits geschehen, noch nachgewiesen werden: so wird sich das Urteil über die Märchen selbst doch nicht ändern; denn diese Anklänge spürt man auch so, ohne sie gleich brandmarken und klassifizieren zu wollen: sie entspringen aus dem Bedürfnis, alle jene Kleinigkeiten festzuhalten und ins Bereich seiner Liebe zu ziehen, die ihn überall in Leben und Dichtung ansprachen, tröfteten und erfreuten. Es ist ein genau so unnützes Unterfangen, diesen Dingen nachzugehen, sie festzulegen, als etwa die geographische Lage eines Waldes bestimmen zu wollen, dem der Dichter meinetwegen einen Natureindruck verdankt, der in einem Werk sich äußert. Was kommt dabei heraus, wenn man den Prozeß der Verdichtung auseinanderliegender und verschiedenartiger Elemente zum Kunstwerk rückwärts verfolgt? Andre Fragen werden sich dem auftun, der diese Dichtungen mit Ernst und Liebe ins Gemüt aufgenommen hat und sich auch einmal Rechenschaft

darüber geben will, was denn eine so tiefe und nachhaltige Wirkung auf ihn hervorbringt. Er wird nicht sich sehnen, alle einzelnen Elemente kennen zu lernen, aus denen die schöpferische Kraft ein Eigenes und Anderes hervorgehen ließ, er wird dieses Eigene, dieses Wesen selbst zu ergründen suchen, die Form, in der es sich ihm mitteilt, und seinen innersten Gehalt.

Es wird niemandem einfallen, einen Shakespeare zu tadeln, daß er den Stoff zu irgend einem Drama nicht selbst erfand, sondern etwa aus einer italienischen Novelle nahm. Aber es wird manchen geben, in dessen Augen die Märchen Brentanos sehr tief sinken, wenn er hört, daß sie zum großen Teil nicht „frei erfunden" sind, sondern ihren Stoff aus dem Pentamerone des Basile und andern älteren Märchensammlungen entlehnt haben. Man hält zum Teil jetzt noch in Prosa keine eigentliche Kunstform für denkbar: woher wäre sonst die traurige Tatsache zu erklären, daß so viele Legenden und Volkssagen nur durch Versifizierung Eingang gefunden haben in die „Poesie"? „Prosa" ist dann berechtigt und erträglich, meint man, wenn die erzählte Handlung erfunden ist, und also bereits ein dichterischer Prozeß vorliegt. So ist die Prosa die Form des Romans, der Novelle, wo es auf Neuheit des Stoffes vornehmlich ankommt.

Der klassischen deutschen Dichtung war die Erzählung als eigene Kunstform fremd gewesen. Von prosaischer Erzählung selbsterfundener Geschichten abgesehen, legte man den Wert einer bloßen Wiedererzählung in Prosa auf psychologisches Motivieren, feine Charakterdarstellung und Entwicklung, was man aus der Praxis des Dramas oder Romans übertrug. Erst mit dem erneuten Bekanntwerden der Volksdichtung lernte man allmählich wieder die Macht der einfachen Erzählung, die musikalische Macht des Wortes kennen. Und die Notwendigkeit, den Ausdruck „musikalisch" für eine ursprünglich rein dichterische Eigenschaft zu gebrauchen, zeigt, wie auch noch heute der Sinn von „dichterisch", „poetisch" verstanden wird: man denkt an die metrische Form, oder, wenn eine „poetische Prosa" gemeint ist, gar an eine Ausschmückung mit vielen und prunkenden Worten: Unbekannt

ist die klangliche Fülle, die gefühlsbewegende Wirkung, die dem einfachen gesprochenen Wort, steht es in rechter Verbindung, ebenso zukommt, wie dem Ton in der Musik. Das Volk hatte sich die konzentrierte tönende Sprache in seiner Dichtung bewahrt; Männer wie Tieck, Runge, Grimm hatten das erkannt, und, wie schon dargestellt ward, sich zum Vorbild genommen. Tieck besonders, so fern er sonst dem Volksmärchen stand, hatte doch einen neuen Stil zur freien Wiedergabe alter Märchen ahnen lassen. Brentano schuf diesen Stil des Kunstmärchens wirklich, und er schuf ihn gänzlich auf volksmäßiger Grundlage: immer ist es Volksmärchen und Volkslied, worauf seine Dichtung als letzte Kunstideale zurückgeht. So konnte er es wagen, an eine fremde Märchensammlung heranzugehen, aus einem fremden Stoff etwas Eigenes, ganz Neues und Deutsches zu gestalten.

Die italienischen Märchen, wie sie der neapolitanische Graf Giovanni Battista Basile im 17. Jahrhundert aufgezeichnet hat [65]), bieten stofflich wohl die reichste und echteste Überlieferung, die Europa aufzuweisen hat. Aber schließlich ist doch für den inneren Wert einer ganzen Märchentradition maßgebend, was aus den Resten der alten Mythologi, dichterisch gemacht worden ist. Und da ist es für den Italiener charakteristisch, daß er zu nichts als zu einer scherzhaften Unterhaltung zu einem ausgelassenen Volksamüsement diese Märchenstoffe anzuwenden wußte. So kam eine Form zustande, in der trockne, bloß auf den stofflichen Abenteuerreiz des Wunderbaren ausgehende Erzählung mit witziger und derb sinnlicher Ausmalung einzelner Szenen sich mischte. Derber Volkswitz, grobe Unflätigkeit, südlicher fast orientalischer Bilder- und Wortreichtum — worin für das Unterhaltungsprinzip des Italieners das Wesentliche des Märcheneindrucks lag — das alles mußte für Brentano wegfallen. So sehr ihn ursprünglich der volksmäßige, d. h. der italienischen Art entsprechende Stil angezogen haben mochte, für eine Umdichtung ins Deutsche blieb allein der Stoff, der ja hinter der zufälligen Form auch in diesem Buche hervorleuchtete. Und stofflich war ja damals diese Sammlung von einziger Art: Perrault, von viel geringerem Umfang, kam allein noch in Betracht; zu ihm hatte Tieck gegriffen, weil es sonst keine Märchenquellen gab. Der Pentamerone war außerdem unübersetzt und selten, Brentano war vielleicht

der einzige in Deutschland, der damals ihn las — was Wunder, wenn er aus dieser ihm so bequem zugänglichen, reichen Quelle schöpfte, zumal er hier dieselben Stoffe antraf, die er aus deutscher mündlicher Tradition kannte, nur vollständiger, oft echter bewahrt, wenn auch ganz anders geformt. Die Form des italienischen Märchens gewann aber eben keinen Einfluß auf Brentano. Selbst wo auf den ersten Blick direkte stilistische Abhängigkeit zu herrschen scheint, ist doch bei genauerem Hinsehen nichts der Art festzustellen. Ein Einzelbeispiel mag das beweisen. — Durchgängig herrscht im italienischen Märchen Phantasiebenennung von Örtern, Menschen und Dingen, wie sie im deutschen Volksmärchen nicht üblich ist. Brentanos Märchen haben ebenfalls Phantasienamengebung. Während aber bei Basile die Namen eine auf Heiterkeitserregung berechnete verstandesmäßige Kombination von Eigenschaften darstellen, gibt Brentano im Namen keine reflektierte Beschreibung, sondern den musikalischen Ausdruck eines bestimmten Wesens. Und selbst die äußere Anregung dafür ist nicht das italienische Märchen, sondern es ist Brentanos Verhältnis zum Deutsch-Volksmäßigen: wie sich z. B. aus den Kinderliedern des Wunderhorns ersehen läßt, besitzt das Volk wie das Kind die Fähigkeit, Menschen und Dinge durch bloße Benennung zu poetisieren. Ein solches Namengeben ist kein zufälliger äußerer Schmuck, sondern ein erster ursprünglicher Akt dichterischer Schöpfung, wie er ja auch dem Mythos zugrunde liegt. Bei Brentano ist diese im kultivierten Menschen meist erstorbene Fähigkeit noch vorhanden, ja durch eine wunderbare musikalische Anlage gesteigert.

Dieser Hinweis auf die stilistische Unabhängigkeit Brentanos von seiner Hauptmärchenquelle — in einem Fall, wo „Beeinflussung" auf den ersten Blick so selbstverständlich schien — sollte nur von vornherein die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß der Dichter dem Pentamerone nichts zu verdanken hat, als Material, nichts als immer den ungefähren Faden der Ereignisse. Welcher Art nun sein eigener Stil ist, wird aus einer Betrachtung der einzelnen Märchen deutlich werden.

Zur Einkleidung seiner sogenannten kleineren italienischen Märchen übernimmt Brentano auch die Rahmenerzählung, die den Pentamerone des Basile zusammenhält. So entsteht „Das Märchen von den Märchen oder Liebseelchen“.

Hier wie dort der lustige König, dessen immer traurige Tochter das Lachen nicht lernen will. Der Fall einer alten Hexe auf dem mit Öl bestrichenen Schloßplatz und ihre komische Wut bewirken, was alle Versuche des Königs nicht fertig brachten, die Prinzessin lacht; aber sie wird dafür von dem alten Weib verwünscht: sie soll einen verzauberten Prinzen aus seinem Grab herausweinen. Als sie das glücklich vollbracht hat, nimmt eine böse Mohrin ihr den Prinzen weg; nur durch Zaubergeschenke hilfreicher Feen nähert sie sich wieder dem Prinzen, durch das letzte der Geschenke zwingt sie die falsche Gemahlin, sich soviel wie möglich Märchen erzählen zu lassen: so wird sie die Veranlassung der fünftägigen Märchenerzählung, die nun anhebt. — Bis auf den Schluß dieser Rahmenerzählung, der die Entlarvung und Bestrafung der Mohrin bringt, und der mit der Fortsetzung der andern „italienischen“ Märchen bei Brentano fehlt, ist äußerlich die Handlung streng beibehalten. Aber die Sachen, mit denen der König seine Tochter zum Lachen zu bringen

sucht, sind auch wirklich zum Totlachen; und wenn in der Marquise Zephise de Pimpernelle, zu der die Hexe des Basile wird, fast allzu persönliche und moderne Anspielungen sich geltend machen, so zeigt sich doch eben darin das ganz freie dichterische Weiterbilden der vorgefundenen Motive. Das sind aber alles Kleinigkeiten der Wandlung gegenüber, die sich mit der Heldin selbst, der melancholischen Königstochter, vollzieht. Ihre Traurigkeit wird nicht etwa motiviert — so würde ein „moderner“ Erzähler mit Aufbietung psychologischen Raffinements die unbewußte grundlose Gestalt des Märchens uns „näher bringen“ —, sie wird dargestellt, während bei Basile bloß davon geredet wird. Als ein richtiges liebes, trauriges Seelchen steht die arme Prinzessin da: aus der Sphäre bloß abenteuerlicher Menschen und komischer Zufälle, die einen bei Basile umfängt, ist man mit einem Male herausgehoben. Schon in dem Namen Liebseelchen liegt etwas, was man lieb haben muß. Einen Augenblick lang hat man sich über ihr Lachen mit gefreut; aber die böse Verwünschung kommt jetzt über Liebseelchen und treibt sie aus dem Freudentrubel des übermütigen Königs und seiner fidelen Stadt hin in den Märchenwald, dem sie auf ihrem Schimmelchen zustrebt. Drei alte Frauen begegnen Liebseelchen, sie hilft ihnen über den Fluß. In geheimnisvollen Versen sprechen die Alten, und bald wird alle Rede und Gegenrede zum Lied. „Auf einmal kamen sie an einen freien Platz im Wald, da schien der Mond so hell wie Silber, und in der Mitte stand ein großer Nußbaum voll Nüsse, die klinkerten und klankerten vom Winde bewegt wie goldene Glocken.“ Unter den Sprüchen der Alten tut Liebseelchen demütig, was sie von ihr verlangen, sie schlägt die Nüsse vom Baum und sammelt sie, der Orakelspruch ihrer Verwünschung erklingt wieder, und schließlich belohnen die Alten ihre Güte und Liebe und schenken ihr die drei Glücksnüsse. So ist aus dem prosaischen Besuch bei den drei Feen, von dem der Pentamerone erzählt, das heimlichste deutsche Waldbild geworden. Aber man sieht schon: über die volkstümlichen Vorstellungen, die dieser Szene des Märchens zugrunde liegen, über die schlichte Erzählung des Volksmärchens geht Brentano hinaus. Er kann sich nicht genug tun. Er vermag den angeschlagenen Ton noch länger festzuhalten: der Hergang wird Neben=

sache, und daß Liebseelchen die Nuß erhält, ist poetisch in jenem Augenblick höchst gleichgültig; der Stimmungsausdruck wird das Wesentliche: Lyrik. Von dem bleibenden Eindruck jenes Bildes wagt auch der Dichter nur allmählich zur Erzählung des weiteren Verlaufs zurückzukehren. In einem abschwellenden Rhythmus tut er es: Wie der Schimmel, der erst aus dem Galopp in den Trab, dann aus dem Trab in den Schritt übergeht, und schließlich mit seiner müden Herrin vor dem Schicksalsbrunnen hält. Was dann sich weiter abspielt, ist wieder enger im Anschluß an das italienische Märchen erzählt, wie das mit dem ursprünglichen Plan der Rahmenerzählung, zu der diese Geschichte nur dienen sollte, zusammenhängt. Die einzige freierfundene Gestalt in ihm, die Pimpernelle, wurde dann später Thema eines besonderen Märchens, das mit der italienischen Grundlage keinerlei Beziehung mehr hat: es entstand als eine Variation des Liebseelchens das Schnürlieschenfragment, welches als ein Ausdruck der späteren Geistesrichtung am Ende von Brentanos Schaffen zu besprechen sein wird.

An das ursprüngliche Liebseelchen sich anschließend waren nun die kleineren Märchen gedacht, die jetzt unverbunden nebeneinander stehen, und als die „italienischen" gewöhnlich zusammengefaßt werden.

Da ist das „Rosenblättchen" zu nennen, in dem gewiß weniger persönliche Umgestaltung und deutsche Märchenhaftigkeit sich zeigt: aber gerade hier, wo schlichte Erzählung des übernommenen Stoffes allein angestrebt scheint, tritt das Neue und Andere, was Brentanos Stil bildet, besonders erkennbar hervor. Der Baron von Dunkelwald wird zum Herzog von Rosmital, seine Schwester Cilla zu Rosalina, ihre Tochter Lisa zum Rosenblättchen: ein ganzer Kreis von musikalischen Vorstellungen ist durch die Rose, die bei Basile ja auch Mittelpunkt der Handlung ist, angeregt und wirklich ins Leben gerufen: wieder ist poetisch fürs Gefühl ausgedrückt, was dort nur als eine dichterische Möglichkeit im Stoff liegt. Verinnerlicht ist außerdem das ganze Märchen dadurch, daß es nicht ein beliebiger Rosenstrauch ist, durch dessen Blättchen Rosalina Mutter eines Kindes wird; es ist der getreue Prinz Immerundewig, der seiner Rosalina zulieb, die ihn als Menschen verschmäht, ein Rosenstock geworden ist.

Den Zauberkünsten seiner Muhme, der Frau Nimmermehr, hat er das zu verdanken. Im Gefolge dieser Änderung stehen dann auch die lyrischen Stellen, die den Eindruck des Ganzen bestimmen, und mit den dichterischen Namen zusammen das Brentanosche Märchen als eine Neuschöpfung erscheinen lassen.

Das Märchen von dem Dilldapp, oder Kinder und Thoren haben das Glück bei den Ohren, ist das erste von den eigentlich lustigen (oder wie man gesagt hat: witzigen) Märchen, das uns begegnet. Es beruht nicht, wie man denken möchte, auf dem deutschen Volksmärchen vom „Tischlein deck dich, Esel streck dich, Knüppel aus dem Sack", sondern es folgt dem „Wilden Mann" der italienischen Sammlung, der darin von der deutschen Fassung abweicht, daß nicht drei Brüder, sondern ein Einzelner die Abenteuer besteht. Natürlich muß dieser Einzelne, damit ihm der Betrug des unverschämten Wirtes öfters passieren kann, als Dummkopf charakterisiert werden. Die Dummheit des Dilldapp (dessen Name ganz volksmäßige Charakterisierung ist, wie Tolpatsch) steht nun auch bei Brentano im Mittelpunkt, und wird aufs ergötzlichste geschildert. Besonders volkstümlich ist sie in dem Reimdialog mit der Mutter dargestellt. Was bei Brentano sonst aber fast nie begegnet, ist die dem Märchen widerstreitende Tendenz; sie macht sich zwar nicht besonders breit, bringt aber doch einen störenden Ton herein: sie ist aus dem Franzosenhaß der Zeit nur allzu verständlich. Die gute Schneiderin, Frau Schlender, Dilldapps Mutter, muß es erleben, wie ihre Töchter Andrienne, Saloppe und Kontusche aus der Mode kommen, und von den französischen Mademoiselles Chemisegrec, Pellerine usw. verdrängt werden; Dilldapp läßt durch sein Wunschtüchlein „teutsche Röcklein" für sie herbeischaffen, die herrschenden Franzosen selbst prügelt ihm sein Knüppel zur Stadt hinaus. Die altteutschen Jungfern heiraten zum Schluß die Herren Hermann, Siegfried und Dietrich, und Mutter Uta, zu der Frau Schlender avanciert ist, den alten Hildebrand. Das ist schließlich mehr als bloße Zeitsatire, das ist Übermut und Laune von solcher Stärke, daß das rein Zeitliche daran sich leicht vergißt. Den Höhepunkt grotesk-märchenhaften Humors erreicht der Dichter aber in der eigentlichen Geschichte Dilldapps. Diese Tölpelszenen zwischen ihm und dem Wirt,

zwischen ihm und dem Ungeheuer verursachen beim Leser geradezu Lachkrämpfe, z. B. folgendes:

„... kaum hatte er wenige Schritte gemacht, so kam ihm und dem Esel ein flinker Knüppel in den Weg, der sie beide in eine Höhle hineintrieb, in welcher ein großes, dickes, fettes Ungeheuer von einer so außerordentlich großen Herzensgüte saß, daß man sie mit Ellen ausmessen konnte. Ach, Mutter! wie abscheulich groß und gut war das Ungeheuer.“ — — — „Der Popanz erkannte aus allen diesen närrischen Fragen bald, daß sie von einem Dilldapp herrührten, und mußte von Herzen lachen, worüber auch Dilldapp zu lachen anfing, so daß die Höhle widerschallte; denn der Esel hinten an seiner Krippe lachte auch mit, so gut es gehen wollte. ‚Du gefällst mir‘, sagte der Popanz. ‚Ihr gefallt mir auch‘, sagte Dilldapp. ‚Willst du in meine Dienste treten?‘ fuhr der Popanz fort. Da erwiederte Dilldapp, ‚wie viel Lohn soll ich Euch monatlich geben?‘ Worüber der Popanz wieder lachte, und Dilldapp auch und der Esel auch. — — — „Seine Geschäfte waren nicht groß, denn das Ungeheuer kochte nicht selbst, sondern ließ sich sein Essen aus einer Garküche in der Gegend bringen, wo die meisten andern Ungeheuer selbiger Provinz sich alle kochen ließen.“ — — — „Vier Jahre lang hatte Dilldapp so dem Ungeheuer treu gedient, als er einst unter bittern Thränen ... erwachte. Diese Thränen, welche die ersten waren, die das Ungeheuer ihn weinen sah, rührten dasselbe gute Ungeheuer dermaßen, daß es auch mitweinte, und der Esel, welcher sie Beide schluchzen hörte, stimmte auch mit bitterem Jammergeschrei ein, so daß der Felsen von ihren Klagen widertönte, ohne daß sie eigentlich recht wußten, warum.“

Es ist gewiß nicht Ironie und Persiflage des ernsten Märchenstils, was in dieser lustigen Schilderung des guten Ungeheuers liegt; sondern nur ein unbändiger Übermut, eine Freude am Lachen, die ganz unwiderstehlich mitreißt. Wieder ist dieses naive Lachen über einen Tolpatsch etwas Gesundes, Volksmäßiges, etwas von Einfalt, was selbst dieser ausgelaßnen Geschichte den volksmäßigen Grundton wahrt.

In einem andern Märchen „von dem Witzenspitzel“ herrscht nicht diese absolute Lustigkeit, aber doch eine große jugendliche Keckheit. Wieder ist die Handlung kaum verändert, und doch durch einfachste Mittel ganz aus dem trocken berichtenden Stil Basiles zu lebendiger Anschaulichkeit gesteigert. Die Gestalten sind fast durch nichts charakterisiert als durch die Namen; aber das wirkt stärker als feinste psychologische Analyse oder äußere Abschilderung. Und es ist eine große Kunst, die mit ein paar Klängen eines Namens unserm

Gemüt unauslöschlich eine Gestalt ihrem Wesen nach einzuprägen vermag.

Witzenspitzel heißt der Edelknabe des Königs von Rundumherum, auf dessen Gewandtheit und Glück alles eifersüchtig ist. Seine Feinde setzen dem Könige alles mögliche in den Kopf, damit Witzenspitzel durch diese und jene schwierige Aufgabe, die der König ihm stellt, ins Unglück komme. Um die Königin Flugs zu umwerben z. B., braucht der König das Roß Flügelbein des Riesen Labelang. Witzenspitzel soll es ihm verschaffen. Trotz der bewachenden Tiere, des Löwen, Bären, Wolfes und Hundes gelingt es ihm, Labelang und seiner Frau Dickedull das Pferd und noch vieles andre zu stehlen. Das Pferd schreit bei seiner Entführung:

„Dickedull und Labelang!
Honigbart und Hahnebang!
Lämmerfraß und Hasenschreck!
Witzenspitzel reitet Flügelbein weg!"

Wie da der nüchterne, trockene Stoff Klang geworden ist, ist ganz erstaunlich. Aber es kommt noch besser. Für mein Gefühl wenigstens ist der Name des kleinen Sohnes des Riesenpaars „Mollakopp" so eindrucksvoll, daß ich das breitmäulige kleine Ungeheuer mit dem Riesenschädel genau vor mir sehe, das wie ein Rind brüllt und die Zähne bleckt.

Den Höhepunkt alles Übermutes bildet wohl das „Märchen von dem Baron von Hüpfenstich"[66]). Der zugrundeliegende Stoff von Basiles „Floh" hat bloß einige Hauptmomente des Hergangs abgegeben. Im wesentlichen waltet Brentanos Phantasie in völliger Freiheit. Schon die Verknüpfung von Willwischens Leben mit dem des Flohs ist eigne Zutat, aber alle neue Hinzuerfindung ist wiederum nicht so bedeutend, wie die Stilisierung, die der Stoff in jeder Beziehung gefunden hat. Einen Humor läßt der Dichter walten, der auch das Widerstrebendste poetisiert. Die Bekanntschaft des Königs Haltewort mit dem Floh, sein Auferziehen erst im Medizinglas und dann unter dem Bett des Königs, wo der Geruch eines juchtledernen Felleisens ihm die Freude am Dasein verdirbt — Willwischens Neugier auf ihren unbekannten Verwandten, den sie nur wie

ein Kind in der Kammer herumgaloppieren hört — ihre Freude über sein Erscheinen als Husarenoffizier — seine Karriere, Hochmut und Fall — das alles spielt sich in unaufhaltsamer Steigerung ab, von einer unerschöpflichen Erfindung getragen. Dann aber scheint mit dem Raten nach der aufgehängten Flohhaut, mit dem Erscheinen des Riesen Wellewatz die Geschichte erst in ihr richtiges Geleis gekommen zu sein: wilder und grimmiger wird der Humor, bis er bei dem mondbeschienenen Palast des Menschenfressers „Knochenruh" geradezu ins Schaurige umschlägt; und bei Szenen wie dem Besuch der Frau von Euler weiß man mit dem armen Willwischen nicht, ob man lachen oder vor Angst schreien soll. Mit der guten Frau Woche und ihren Söhnen, die Willwischen aus dem Schauerschloß retten und wieder nach Haus führen, setzt ein andrer Ton ein, der bald den hellen Übermut des Einleitungsmärchens wieder findet und in den Verfolgungsversuchen des Wellewatz vor Ausgelassenheit alles auf den Kopf stellt. Hier steht manches hart an der Grenze der Märchenparodie: und doch merkt man aus dem Schluß des Märchens wieder: es ist keine eigentlich ironische Absicht dabei, der Dichter weiß sich vor übermütiger Freude nicht anders zu helfen, als dadurch, daß er sich fast über das Ausdrückbare und Mögliche hinaus in seinen Lustigkeitsausbrüchen steigert.

Erstickt wird das urspünglich Märchenhafte des Stoffes z. B. in einem anderen Märchen, dessen früheste derselben Zeit ungefähr angehörige Fassung uns nicht erhalten ist; wahrscheinlich lag ihm das im Schluß des Hüpfenstich verwendete Pintosmalto-Motiv des Italienischen ausführlicher zugrunde, als dem breit und in ganz andrer Hauptrichtung angelegten Fragment des Komanditchen, wie wir es jetzt allein besitzen. Die rührenden Züge der selbsterfundnen Märchenhandlung tauchten nur hier und da auf, um unter den toll aufspritzenden Wellen des Witzes und der Satire wieder zu versinken; wenn auch diese Satire auf den Kaufmannsstand, für sich betrachtet, wieder zu dem Besten gehört, was Witz und Phantasie hervorgebracht haben. Das Märchen geht darüber verloren: es sind nur Einzelheiten, wie das Märchenreich Komanditchens im Kaffeefaß, oder der frommen Tochter Verwandlung in ein Tier, um jedesmal dem

armen Vater aus der Not zu helfen: es sind nur solche wenige Momente, die das innerste Gefühl ergreifen und von der ganzen langen Geschichte als märchenhafter Eindruck lebendig bleiben.

Geradezu unerquicklich herrscht das Witzige in dem Schneider Siebentot, der nicht mehr in den Kreis der italienischen Märchen gehört, sondern im Rahmen der Rheinmärchen erzählt wird. Den Hauptteil nimmt die Geschichte von Siebentots Vater ein, die von volksmäßiger Satire auf den Schneiderstand und auf das Judentum bestritten wird, und keine eigentlich märchenhafte Handlung aufweist. Siebentots eigne Geschichte ist die Verschmelzung des Märchens vom tapfern Schneiderlein und von Daumesdick aus der deutschen Volksüberlieferung; aber so von Anspielungen durchsetzt und auch im Humoristischen so wenig glücklich, daß man keine rechte Freude daran haben kann. Es ist das einzige Märchen, bei dem der Vorwurf willkürlicher, kapriziöser Erzählung, abschweifenden koketten Witzes, den man Brentanos Märchen im ganzen macht, einigermaßen zutrifft.

Trotz mancher Verschiedenheit im einzelnen haben die bisher betrachteten Märchen ein gemeinsames hervorstechendes Merkmal, was sie hier so zusammengestellt sein läßt: das ist der Humor. Ohne daß eine chronologische Darstellung bezweckt war, ergibt sich nun doch von selbst der sehr wahrscheinliche Schluß, daß diese innerlich so verwandten Produkte, von einer ausgesprochnen Jugendlustigkeit charakterisiert, ungefähr ein und derselben Zeit angehören, und jedenfalls in eine frühe Periode von Brentanos Schaffen zu verlegen sind. Hält man damit die bereits erwähnte Notiz zusammen, daß Brentano im Jahre 1805 die „italienischen Kindermärchen für deutsche Kinder" bearbeiten will, und noch 1809 bis 1811 mit Märchen beschäftigt ist, so irrt man wohl nicht, wenn man alle diese Stücke — mit Ausnahme der weitläufigen Fragmente Komanditchen und Schnürlieschen — in die Zeit von 1805 bis 1811 versetzt. Denn außer dem Humor ist allen eine — den meisten späteren Märchen gegenüber — auffallende Knappheit und Konzentration der Form eigen, und die italienische Vorlage ist (außer im Siebentot) ganz klar erkennbar. Nirgends aber hat man

einen so lehrreichen Einblick in den Dichtprozeß Brentanos, wie hier. Nirgends tritt die natürliche Kunst seines Stils, sein Reichtum an musikalischer Erfindung so bedeutend zutage. Er braucht gar nicht hinzuzudichten, er braucht nur auf seine Art auszusprechen, was ein andrer sachlich genau so ihm vorerzählt, und das Kunstwerk ist fertig. Mit den einfachsten und zugleich höchsten Mitteln, mit dem tönenden Wort, dem Rhythmus des Verses, des epischen Aufbaus wird nach einem sichern Instinkt allein gearbeitet. Ein eigner Märchenstil ist hier bereits gebildet, seine volksmäßige Grundlage blickt in den Wort bildungen, in den Knittelversen, in vielfachen andern Anklängen, vor allem was Humor betrifft, deutlich genug hervor. Und doch: das eigenste Märchenreich Brentanos ist hier noch nicht erschlossen. Die Form ist sozusagen fertig, an der Übertragung der fremden Märchen hat sie sich gebildet; aber der ganz persönliche Inhalt fehlt noch; das, was nur er und kein andrer sagen konnte, ist noch nicht gesagt.

Dieses persönlicheren und ernsteren Inhalts wegen ist nun im folgenden in einer zweiten Gruppe zusammengefaßt, was sonst wegen der verschiedenen stofflichen Grundlage auseinandergehalten wird. Bezeichnend ist aber gerade das Verhältnis zu dem verschiedenen zugrunde liegenden Stoff: es ist freieste Umdichtung bis zur völlig freien Dichtung, die nur noch einzelne Reste desselben erkennen läßt. Es ist eben die Folge eines stärkeren Wesensinhaltes, dem eine bloße musikalische Belebung des Stoffes nicht mehr genügt, der als eine absolute Musik den Stoff schließlich verzehren muß.

Daß die folgenden Märchen deshalb durchgängig später zu datieren wären, ist damit nicht gesagt, aber bei den meisten wird es zutreffen. Während für die andern die Zeit von 1805 bis spätestens 1811 anzunehmen war, ist hier nur bei „Klopfstock" und „Myrtenfräulein" an die früheste Zeit zu denken, während die Rheinmärchen nach Brentanos Zeugnis erst ungefähr ins Jahr 1811 fallen, „Gockel" und Fanferlieschen aber einer noch späteren Zeit angehören, ja in ihren letzten Fassungen ins Alter des Dichters weisen.

In seiner Komposition zeigt am meisten mit den kleinen humoristischen Märchen aus dem Pentamerone das Märchen von dem Myrtenfräulein Verwandtschaft. Es ist knapp und straff der

Vorlage, Basiles „Heidelbeerzweig“, nacherzählt. Bei aller Grundähnlichkeit der Vorgänge hier und dort ist es aber geradezu lächerlich, hier noch von einer „fremden Vorlage“ zu reden: eine solche innere Umschöpfung tritt ein.

Im italienischen Märchen schon findet sich das wundervolle Motiv von dem Baum, in dem eine Fee wohnt, die abends dem Königssohn erscheint; die von ihren neidischen Nebenbuhlerinnen getötet wird, und schließlich doch wieder glücklich auflebt und dem Geliebten sich vereint. Aber da ist der Hauptwitz, daß der Prinz nachts mit seiner unsichtbaren Freundin die derbsten sinnlichen Freuden genießt; alles dreht sich um das geschlechtliche Verhältnis, auch die Nebenbuhlerinnen sind nichts als frühere Mätressen des Prinzen: so wird das zarte Motiv des Märchenstoffes nur dazu benutzt, die lüsternsten Situationen auszumalen, die Unsichtbarkeit, aber nicht Unfühlbarkeit der Fee führt zu höchst pikanten Abwechslungen in dem ewig bei Basile variierten Geschlechtsthema.

Es ist mit Worten gar nicht zu sagen, was Brentano aus dieser seiner Vorlage gemacht hat. Schon die Einleitung ist von einer Frömmigkeit und kindlichen Einfalt, daß wir nicht glauben, daß dieser Ton sich noch steigern läßt.

Der gute Töpfer und seine Frau in dem sandigen Lande sehnen sich nach etwas Lebendigem, nach einem Kind, das sie lieben und pflegen können, „Der Töpfer verzierte alle seine Gefäße mit schönen Engelsköpfen, und die Töpferin träumte alle Nacht von grünen Wiesen und anmuthigen Gebüschen und Bäumen, bei welchen Kinder spielten; denn wonach das Herz sich sehnt, das hat man immer vor Augen“. In einem schönen Liede endlich fleht die Töpferin Gott um ein Bäumlein, das sie ziehen und pflegen könne, wenn er ihr kein Kind bescheren wolle.

„So betete die gute Frau unter Thränen und ging zu Bett. In der Nacht war ein schweres Gewitter, es donnerte und blitzte, und einmal fuhr ein heller Glanz durch die Schlafkammer. Am andern Morgen war das schönste Wetter, ein kühler Wind wehte durch das offene Fenster, und die gute Töpferin lag in einem süßen Traum, als sitze sie unter einem schönen Myrtenbaum bei ihrem lieben Manne. Da säuselte das Laub um sie, und sie erwachte, und siehe da! ein frisches junges Myrtenreis lag neben ihr auf dem Kopf-

kissen und spielte mit seinen zarten, im Winde bewegten Blättern um ihre Wangen."

Es wird weiter erzählt, wie der Herr des Landes das Myrtenbäumchen sieht, eine sehnsüchtige Liebe zu ihm faßt, und nicht ruht, bis es mit seinen Pflegeeltern zu ihm in seine Hauptstadt Porzellania gebracht ist. Dort steht es am Fenster seines Zimmers und er pflegt es mit Liebe und Sorgfalt. Einst sitzt er abends neben ihm auf seinem Ruhebett:

„Da nun die Nacht Alles bedeckt hatte, hörte er ein wunderbares Säuseln in seinem Baum und erwachte und lauschte; da vernahm er eine leise Bewegung in seiner Stube herum, und ein süßer Duft breitete sich umher. Er war stille, stille und lauschte immer fort; endlich, da es ihm wieder so wunderbar in der Myrte säuselte, begann er zu singen:

‚Sag' warum dies süße Rauschen,
Meine wunderschöne Myrte!
O, mein Baum, für den ich glühe?'

Da sang eine liebliche leise Stimme wieder:

‚Dank will ich für Freundschaft tauschen
Meinem wunderguten Wirthe,
Meinem Herrn, für den ich blühe!'"—

Die immer stärker anschwellende Musik der Sprache geht ins Lied über, und nur durch die hellste Prosa wird dieser lyrische Wechselgesang unterbrochen, um immer leichter und traumhafter in einzelnen Schlummerliedern sich wieder emporzuschwingen.

„Säusle liebe Myrte,
Wie still ist's in der Welt,
Der Mond, der Sternenhirte
Auf klarem Himmelsfeld,
Treibt schon die Wolkenschafe
Zum Born des Lichtes hin,
Schlaf, mein Freund, o schlafe
Bis ich wieder bei dir bin. ..."

Sieben Nächte leben Prinz und Myrtenfräulein in Gesang und Seligkeit, ohne daß er ihr Angesicht schauen darf. Endlich gelingt es ihm, sie selbst in Schlummer zu singen:

„Hörst du, wie die Brunnen rauschen?
Hörst du, wie die Grille zirpt?
Stille, stille, laß uns lauschen,
Selig, wer in Träumen stirbt;
Selig, wen die Wolken wiegen,
Wem der Mond ein Schlaflied singt!
O wie selig kann Der fliegen,
Dem der Traum den Flügel schwingt,
Daß an blauer Himmelsdecke
Sterne er wie Blumen pflückt:
Schlafe, träume, flieg, ich wecke
Bald dich auf und bin beglückt.

Und dies Lied wirkte so durch die sanfte Weise, in welcher er es sang, daß das Myrtenfräulein zu den Füßen des Prinzen entschlummerte; da ließ er das Netz nieder über sie und zündete die Lampe an, und o Himmel! was sah er? Die wunderschönste Jungfrau, welche jemals gelebt, im Antlitz wie der klare Mond so mild und rein, Locken wie Gold um die Stirne spielend und auf dem Haupt ein Myrtenkrönchen; sie hatte ein grünes Gewand an mit Silber gestickt, und ihre Hände gefaltet wie ein Engelchen. ... Da erwachte das Myrtenfräulein und als es das Licht erblickte, erröthete es über und über und blies die Lampe aus."

In diesen lyrischen Szenen liegt der Höhepunkt des Märchens; es geht von da wieder langsam abwärts und aus dem Traum auf die Erde zurück. Der traurige Mord am Myrtenfräulein folgt, und schließlich die Wiederauferstehung. Das volksmärchenhafte Gericht über die bösen Fräulein, mit der typischen Rechtsfrage: was verdient der, welcher diesem Myrtenfräulein etwas zu Leide tut? — macht den Beschluß, und wir bekommen noch den seligen Ausblick in die Zukunft des Paares, hören noch von einem Myrtenprinzchen und dem Glück der alten Töpfersleute, die in dem Myrtenwald, der aus dem einen Baum entsteht, begraben werden. —

Ich habe den Dichter selbst zu Worte kommen lassen, weil dies das einzige Mittel war, eine Vorstellung von dem zu erwecken, was ich den musikalischen Stil Brentanos genannt habe. Man muß die erzählenden Prosastellen dieser Dichtung, vor allem am Eingang und in den Liebesszenen auskosten, Wort für Wort, um die Macht dieser Töne zu fühlen. Die Zeilen dürfen nicht heruntergelesen werden, wie eine beliebige „spannende" Geschichte, wo uns in gleichgültiger

Sprache ein stoffliches Interesse ein paar Minuten in Atem hält. Sie müssen im Sprechen ausgetönt werden, wie ein Lied, das man singt, oder eine Musik, die man spielt. Jeder Ton ist notwendig und nichts gleichgültig, was freilich unsrer Gewohnheit, die Prosa als notwendiges Übel der Mitteilung zu gebrauchen, wunderbar vorkommen muß. Es wird uns nicht mit einzelnen abgegriffenen Geldstücken etwas vorgezählt, dessen Wert in der hinzuzudenkenden höheren Einheit besteht, wir müssen nicht unsre Phantasie anspannen, um die Vorgänge uns auszumalen, von denen man berichtet. Wie Musik erweckt jeder Klang des schlichtesten Wortes den Sinn für das darin sich offenbarende Gefühl und rührt dabei an andre unendliche Reihen von Vorstellungen, Erinnerung kommt uns heran und Zukunft steigt vor uns empor, nie Geahntes und Unausgesprochenes vereint sich mit dem, was man von Kind auf gefühlt und geliebt hat, und zieht uns immer enger in einen Zauberkreis.

Sprachlich schon steht hier ein Kunstwerk vor uns, wie es wenige, keins vielleicht in deutscher Dichtung gibt. Wie muß man über die Blindheit und Taubheit der Menschen staunen, die angesichts solcher Schöpfungen noch von dem „zerflossenen Romantiker" reden können, der hier und da ein paar schöne Zeilen, aber nie ein *Ganzes* geschaffen!

Was ist es denn aber zuletzt, was in solcher vollkommenen Form sich ausspricht? Ein frommes, kindliches Wesen, das uns aufs tiefste ergreift. Es ist nicht der gemachte Klingklang eines Virtuosen, was die tiefe Wirkung dieser Töne auf uns erklärt. Es steht ein Mensch dahinter, der in allem, in jedem Ton es vermag sich uns ganz zu geben.

In äußerlich vollendeter Form sind die seelischen Elemente bereits im Myrtenfräulein enthalten, deren Weiterentwicklung und immer zunehmende Vertiefung den Inhalt aller folgenden Märchen Brentanos ausmacht.

Das Märchen von dem Schulmeister Klopfstock und seinen fünf Söhnen ist das erste der ganz groß angelegten Märchen,

die durch Einschachtelung anderer Geschichten, durch mannigfache Beziehung und Verknüpfung der Haupthandlung mit denselben, sich von den bisher betrachteten einfach komponierten kleineren Märchen unterscheiden.

Wieder ist nur die dürre Fabel dem Pentamerone entnommen (sie ist mit Abwandlungen auch im deutschen Märchen zu Hause). Sie handelt von dem Vater, der fünf Söhne in die Welt schickt, damit sie etwas lernen; jeder ergreift ein Handwerk, in dem er es zu großer Vollendung bringt; und mit Hilfe dieser Künste gelingt es, eine Prinzessin aus ihrer Gefangenschaft zu befreien. Der Vater bekommt sie im Italienischen als Lohn zuerteilt, weil schließlich ihm, als dem Erzeuger, alles zu verdanken ist; die Söhne werden mit Geld abgefunden. Brentano macht zuerst wieder die Schemen zu lebendigen Gestalten. Er erzählt nicht von einem beliebigen Vater, sondern vom Schulmeister Klopfstock und seinen Söhnen: „Der erste hieß Gripsgraps, der zweite hieß Pitschpatsch, der dritte hieß Piffpaff, der vierte hieß Pinkepank, der fünfte hieß Trilltrall." Er muß sie in die Welt schicken, denn sein Dorf ist abgebrannt, und seine Schule und sein ABC-buch auch. „Jeder folge seinem Beruf", sagt er, und als die Söhne ihn fragen: „Was ist nun dann der Beruf?", gibt er zur Antwort: „Was euch ruft, das ist euer Beruf." Der erste nun hört Diebe von „Gripsgraps" reden und sagt: „Gripsgraps heiß ich, Gripsgraps ruft's mich, Gripsgraps ist mein Beruf, zu dem mich Gott im Himmel schuf." Und so geht's nach und nach allen seinen Brüdern: Pitschpatsch wird Schiffer, Piffpaff Jäger, Pinkepank Apotheker (als er den Mörser hört) und Trilltrall läuft in den Wald hinein, wo die Vögel trillern und trallern. Als sie nach einem Jahr beim Vater wieder zusammentreffen, erzählt jeder, was er gelernt hat. Gripsgraps ist ein Meisterdieb geworden und versteht außerdem, auf zwei Dolchen einen steilen Turm hinaufzuklettern; Piffpaff kann alles sicher treffen, Pinkepank hat das Kräutchen Stehauf gefunden, das Mensch und Tier wieder lebendig macht, Pitschpatsch hat ein vortrefflich geschwindes Schiff bauen gelernt. Trilltrall allein steht draußen vor der Tür und lauscht auf einen Vogel; er sieht abschreckend verwildert aus. Schließlich kommt er auch herein und erzählt seine Geschichte; diese Geschichte ist nun vorerst die Hauptsache, und an einen bedeutenden

Moment derselben knüpfen die Brüder zum Vergleich die merkwürdigsten Geschichten, die ihnen passiert sind: Piffpaff von seinem Apfelschuß, Pinkepank von dem Hündchen Wackerlos, das er mit seinem Kraut lebendig gemacht hat, und Pitschpatsch von Korali und Margaris, den Meerleuten. In wundervoller Steigerung folgen diese Geschichten aufeinander, bis Trilltrall seine unterbrochene Erzählung wieder aufnimmt.

Er ist immer tiefer in den Wald hineingedrungen, weil die Stimmen der Vögel ihn immer mehr lockten, und schließlich zum Holzapfelklausner gekommen und bei ihm geblieben. Er erzählt nun von dem Leben im Wald, von dem ersten Erstaunen über das Abendlied der frommen Vögel, und über das Nachtigallenlied des wilden Klausners; vom Erlernen der Vogelsprache; von dem rührenden Tod des Einsiedlers, von der Trauer des ganzen Waldes um ihn. Die Versenkung in die Natur zeigt nur eine andre Seite des Wesens, das im Myrtenfräulein als Verklärung der Liebe zwischen zwei Menschen sich offenbarte. In diesem liebevollen Umfassen alles Lebenden wird auch dem Geringsten Sprache verliehen: in dem Erlernen der Vogelsprache gelangt das zum Ausdruck; es ist ja nicht nichts anderes als Miterleben, gesteigert bis zum gänzlichen Verstehen aller innern Regungen der Natur. Mit der Prinzessin Pimperlein kommt ein heiteres, liebliches Element in das fast melancholische Waldmärchen, das ja mit dem Tod des alten Einsiedlers endet; sie ist das Klingende, das Glöckchen — die Freude. Ein ganzer musikalischer Mythenkreis entsteht nun mit der Vorstellung der Glocke: Der König Pumpam in seiner Hauptstadt Glockotonia, die Prinzessin Pimperlein mit ihrem Glöckchen — und als unmusikalischer Gegensatz dazu der Nachtwächterkönig Knarratschki mit seiner Frau Schnarrassel, die der große Glockenschwengel von Glockotonia totgeschlagen hat, wofür Knarratschki Pimperlein auf sein ödes Felsenschloß im Meer geraubt hat. Das erfährt Trilltrall gerade, als er den Brüdern seine Geschichte erzählt hat, und sie ziehen nun alle zusammen aus, sie zu befreien. Das gelingt ihren gemeinsamen Künsten und als der betrogene Knarratschki sie mit seinen Fledermausflügeln flatter flatter flatter verfolgt und gerade über ihrem davoneilenden Schiff auf dem Meer fliegt, erschießt

ihn Piffpaff, er fällt ins Schiff und erschlägt im Fallen die arme Pimperlein, aber das Kräutlein Stehauf macht sie wieder lebendig. Und je mehr nun die Erzählung ihrem Ende naht, desto übermütiger und seliger wird der Dichter. Wie sie nach Glockotonia fahren wollen, ruft Trilltrall sechs Bären aus dem Wald und verspricht jedem einen großen Pfefferkuchen, wenn er sich vorspannt. — Bei dem Wettstreit, wer Pimperlein zur Belohnung bekommen soll, muß sie zuletzt selbst entscheiden, wer sie haben soll: „sie aber wollte es nicht sagen; da sagte der König: so rede doch, und schäme dich nicht. Da machte sie ein spitzes Mäulchen und sprach: Im Wald, bei den Glockenblumen, bei den Vögeln, bei dem Trilltrall will ich wohnen. ... Pumpam aber nahm ein großes Messer und schnitt sein Königreich in zwei Teile und fragte den Klopfstock: ‚Rücken oder Schneide?‘ Da sagte er: ‚Schneide‘. Und Pumpam gab ihm die Hälfte, die an der Schneide des Messers lag. ...“

Das Märchen ist inhaltlich so reich, daß die ungefähre Angabe der Handlung, die nur das Wichtigste vor Augen stellen wollte, gar kein eigentliches Bild von seinem Wesen zu geben vermag. Dem Myrtenfräulein gegenüber ist der Ton als volksmäßiger, derber, bunter zu bezeichnen. Die Komposition ist reicher, unbezähmter, verschnörkelter. Und das ausgesprochen Deutsche tritt besonders in den vielfachen Anklängen an Volkssage, Märchen und Lied zutage; nicht nur in dem Hauptmärchen, wo besonders auf das Simplizissimuslied „Komm Trost der Nacht“ zu verweisen ist — auch in den eingeschobenen Geschichten klingen Volksmotive nach; so in Pinkepanks Märchen die Schlange, die die andre mit dem Wunderkraut erweckt, oder in Pitschpatschs Abenteuer mit den Meerleuten der Reimdialog zwischen Korali und Margaris.

Die wachsende Neigung zum Deutsch-Volksmäßigen des Ausdrucks, das dem stärkeren Gefühlsinhalt immer ausschließlicher zu entsprechen scheint, veranlaßt nun auch den entscheidenden Schritt von der — wenn auch noch so geringfügigen — Anlehnung an ein fremdes Vorbild zu eigner Erfindung im Anschluß an deutsche Volksüberlieferung.

In den Rheinmärchen ist dieser Schritt getan.

Das Märchen von dem Rhein und dem Müller Rad-

lauf war als Rahmen eines ganzen Kreises von deutschen Märchen gedacht, von denen aber bloß drei zustande kamen.

Es breitet gleich ein ganz neues Reich vor uns aus. Im Gegensatz zu einem nur musikalisch unbestimmt gekennzeichneten Phantasielande, in dem bisher die Geschichten sich abspielten, fühlt man deutsche Erde unter sich. Und alles gruppiert sich um den Rhein. Zwischen Mainz und Trier, an den Ufern des Flusses, auf und in ihm selbst spielt das Märchen sich ab, nur im Hintergrund taucht groß und schicksalskundig der Schwarzwald auf.

Lokalisierung auf fester Erde, Anknüpfung der Geschichte an fixierte Sagenüberlieferung scheint ja eigentlich echter Märchenhaftigkeit zu widerstreiten. Aber es ist nicht die Art historischer Sage, in der hier erzählt wird. Mainz und Trier sind nicht gezeichnet wie sie sind, oder wie sie waren, hübsch historisch koloriert; es sind Märchenstädte, gedichtete Städte, die mit den wirklichen nichts als den volkstümlichen Namen gemein haben — die Zeit ist völlig märchenhaft —. Die Motive der Rattenfänger-, Hatto- und Loreley-Sage werden in einen großen ganz frei erfundenen Märchenzusammenhang gebracht, so daß von der individuellen Bestimmtheit der Einzelsage nichts mehr übrig bleibt. Eine Art mythischer Neuschöpfung, Belebung uralter Sagenkreise geht vor sich. Es ist eigentlich ein Heldenepos hier geschaffen, nichts fehlt dazu als die genaue epische Form. Aber es bedarf ja gar nicht des epischen Verses, um den inneren Eindruck des Epos hervorzurufen: mit der sicheren Ruhe des Erzählers wird der Faden der ausführlich begonnenen Handlung fallen gelassen, ein anderer aufgenommen, und erst später verknüpfen und entwirren sich die verschiedenen Ereignisse, die zuerst nur um ihrer selbst willen behaglich geschildert, genossen werden. Das selbstlose Aufgehen im eigentlich Stofflichen, die gemütliche Hingabe an eine Handlung, ohne das Gefühl einer sogenannten Spannung, das ruhige Befreundetwerden mit Menschen und Dingen um ihrer selbst willen — das alles ist echt episch, wie weniges seit den Tagen unsrer großen mittelalterlichen Ependichter. Und daß es nicht langweilig wirkt, wie alles, was sonst in neuerer Zeit auf den Namen Epos Anspruch macht, kommt daher, daß es volksmäßig ist, und nicht willkürlich hinter dem

Schreibtisch ersonnen. Schon stofflich ist das Volksmäßige Grundlage: auf die drei vereinigten alten Sagenkreise wurde ja hingewiesen, aber sie sind nicht das einzige, was Brentano um- und weiterdichtet: Motive und Gestalten aller Art aus Volkslied und -sage, aus Volksglauben und -leben werden übernommen und dem Organismus des Ganzen einverleibt. Man hat es versucht, all das im einzelnen nachzuweisen, und man kann bei Cardauns z. B. manches Interessante darüber nachlesen. Oft aber muß es bei Vermutungen bleiben, denn des Dichters eignes neuschöpferisches Vorgehen ist von dem, was Tradition ist, kaum mehr zu unterscheiden; und das ist ja eben viel wichtiger, als daß hie und da ein Motiv mehr oder weniger verwendet wird, daß Brentano so ganz und gar im Geiste des Volkes schafft, daß Überlieferung und Dichtung nicht mehr zu trennen ist. Dadurch gehört er geradezu zum Volk, und so wie ihn müssen wir die alten vergessenen Sänger des Volks, die verschollenen Epen- und Liederdichter uns denken. Volksmäßig aber ist ferner, abgesehen von aller Erfindung, die Art der Darstellung: denn eben jenen epischen Charakter kann nur ein Dichter seinem Werk verleihen, der sich als Glied eines Volksganzen fühlt, der ganz unbewußt in Rücksicht anf Fühl- und Denkweise des Volkes, des Kindes schreiben muß. So ergeben sich ganz selbstverständlich alle Anklänge an die Volkslyrik, an den Volkshumor: sei es nun in Radlaufs Liedern oder in seiner Reimunterhaltung mit der schönen Ameley.

Man kann in dem ganzen Märchen drei Gruppen von Handlung unterscheiden:

Die Kriegs- und Staatshandlung; vom Rattenkönig, Mausohr usw. gegen den König Hatto von Mainz geführt; hier überwiegt das epische Interesse.

Die Liebesgeschichte zwischen Radlauf und Ameley; zuerst in einzelnen Situationen ausgemalt, später mit dem anderen verknüpft.

Die Kindergeschichte; lockerer mit dem übrigen verknüpft, und erst von dem Augenblick an lyrisch, wo Mausohr die Kinder der Stadt Mainz in den Rhein gepfiffen hat.

Die letzte Handlung nimmt nun gegen Schluß hin immer mehr das Hauptinteresse in Anspruch; in ihr gehen die übrigen Zweige des

Geschehens zusammen, sie bildet den dichterischen Höhepunkt, von dem aus auch die Auflösung aller Rätsel in den eingeschobenen anderen Märchen ausgeht. Sie darf daher noch etwas näher beleuchtet werden. Die Kinder, die im Rheine mitsamt der Prinzessin Ameleya versanken, sind nicht tot, sondern beim Vater Rhein in seinem gläsernen Haus. Und die Schilderung dieser Kinderwelt ist jetzt das Stärkste und Persönlichste der ganzen Dichtung.

Schon das Lied, das die Kinder singen, während Mausohr sie in den Rhein pfeift, ist von einer herzzerschneidenden Wehmut, der ganze Ausdruck der geängsteten Kinderseelen, die dem magischen Zug der Flöte nicht widerstehen können. Trauer herrscht jetzt in der Stadt Mainz, besonders bei der guten Frau Marzibille, deren kleines Ameleychen, der Königstochter Ameleya Patchen, auch im Rhein versunken ist und die Prinzessin, als sie es retten gewollt, mit sich gerissen hat. Aber schon zeigt sich ein Hoffnungsschimmer: Weißmäuschen und Goldfischchen beginnen zu sprechen, und Goldfischchen wird von Frau Marzibille in den Rhein auf Kundschaft geschickt. Es kommt wieder und erzählt, vom Lachen und Weinen des Fischers Petrus und seiner Marzibille unterbrochen, was es im Rhein gesehen hat: daß die Kinder nicht tot sind, und wie sie in Freude und Herrlichkeit leben: Zuerst hat es die berauschte Schar des weißen und roten Main mit ihren Geliebten, Bräuten und Nymphen gesehen: sie ziehen im Mondschein den Rhein hinab und singen abwechselnd und im Chor ihre Lieder:

„Himmel oben, Himmel unten,
Stern und Mond in Wellen lacht,
Und in Traum und Lust gewunden
Spiegelt sich die fromme Nacht. — —“

Unter dem Binger Loch kommen sie in das große gläserne Haus, wo die Kinder beim Vater Rhein schlafen.

„... Wir waren unter einem gläsernen Gewölbe, und über uns sahen wir das Gewässer mit Millionen bunter Fische, die sich mit ihren glänzenden Schuppen an das Glas anlegten und mit ihren Goldaugen hereinsahen, sodaß die ganze Decke wie tausend Regenbogen durcheinander schimmerte; wo sich die Fische wegbewegten, sah man wieder zwischen wunderbaren Felsen die Sterne und den Mond durch die dunkle Fluth leuchten, es war nicht zu beschreiben wie schön ...

So sah es aus, wenn man über sich sah, ein solcher Himmel lag über Ameleychen und den übrigen Kindern. Aber als ich hinab sah, da ging mir das Herz erst auf.... Rund herum ging eine breite Stufe nach der andern hinab, und auf allen standen im Kreis herum eine Wiege, ein Bettchen am andern, und wir sahen in einen Himmel von tausend schlummernden Kindergesichtern."

In solchen Tönen geht es weiter. Goldfischchen erzählt, wie es Ameleychen geht, und schildert die andern Herrlichkeiten alle, die es gesehen; schließlich eröffnet es die Bedingung des Vaters Rhein zur Auslösung der Kinder: wenn Radlauf wieder König von Mainz ist, soll jeden Tag eine Mutter am Ufer des Rheins ein Märchen erzählen, wofür der Fluß ihr das Kind zurückgeben wird. So geschieht es auch später.

Wieder ist es das Kindliche, was den Höhepunkt des Märchens und den Mittelpunkt des ganzen Rheinzyklus bildet.

Bisher sahen wir in der Behandlung eines fremden Stoffes es sich offenbaren. Hier, in der eigenen Dichtung, ist es selbst Stoff geworden, hat es in der Gestaltung eines eignen Kindermärchenreiches seinen Ausdruck gefunden. An die Stelle des erwachsenen Menschen, der mit Kindergemüt die Natur versteht und in Liebe umfaßt, tritt das Kind, das noch selbst in dieser Liebeseinheit alles Lebenden beschlossen ist, und darum das wahrhaftige Symbol von Brentanos Weltanschauung wird. Daß es mehr und mehr zur Herrschaft kommt, darin besteht die Entwicklung in den letzten Märchen.

So weit aber sind wir noch nicht. In den übrigen Rheinmärchen, die hierher gehören, eröffnet sich wieder ein anderes weites Reich.

Radlauf ist im Schwarzwald gewesen, und wie er nach Mainz zurückgekehrt und zum König gekrönt ist, läßt er sich am Rhein einen Thron aufschlagen und erfüllt als erster die Bedingung des Flußgottes: er erzählt, um seine Braut Ameleya zu lösen, was ihm auf seiner Reise zugestoßen und was er über seine Ahnen erfahren, in dem Märchen von dem Hause Staarenberg und den Ahnen des Müllers Radlauf. Die vier Elemente, deren Menschwerden in den Frauen der Ahnen, in Frau Edelstein, Frau Phönix Federschein, Frau Feuerschein und Frau Lureley dargestellt wird, entsprechen den Urbeschäftigungen des der Natur, dem Waldleben nahestehenden Volkes: Frau Edelsteins Gemahl ist Johannes, der emsige

Bergmann (Grubenhansel), Frau Federscheins Gemahl Veit, der Vogler (Kautzenveitel), Frau Feuerschein hat Jakob, den Köhler (Kohlenjockel), Frau Lureley Christel, den Müller. Ihr Urvater aber ist Damon, der Mondenschäfer, der Gemahl der Frau Mondenschein. — Auf dem ganzen Geschlecht liegt der Fluch der Starenkönigin Frau Aglaster: neugierig zu sein und ihre Frauen zu verraten, so daß das Melusinenmotiv, der Verrat an der Gattin, in fünffacher Gestalt wiederkehrt und je nach der Zugehörigkeit der Frau zu einem Element variiert wird. Eine Erfindung erstaunlicher Art ist bei Durchführung dieses Motivs aufgeboten, wo die Gefahr der Eintönigkeit so nahe lag.

Es bleibt hier nicht dabei, daß ab und zu in gesteigerter Stimmung der Ausdruck lyrisch wird und dann auch die äußere Form des Liedes annimmt; ganz plan- und kunstvoll sind hier die Gesänge, Dialoge, Wechselgesänge um die Erzählungen der Ahnfrauen gruppiert, und haben die Aufgabe, jedesmal das Wesen des Elements zu verdeutlichen, dem sie angehören. Dadurch werden natürlich andere stilistische Mittel nötig als im Lied, wie es sonst bei Brentano erklingt, oder in der epischen Strophe, mit der in bedeutenden Momenten die Erzählung sich fortsetzt. Er wetteifert hier geradezu mit den äußeren Mitteln der Musik; die Tonmalerei wird das überwiegende Stilprinzip und ist nun mit einer solch unerschöpflichen Erfindung angewandt, daß dieses Ertönenlassen aller Naturregungen, aller Grundelemente im Wort wieder zu den Dingen gehört, die allein Brentano in unsrer Dichtung leisten konnte. Gewiß, es läuft manches Gezwungene und Gekünstelte mit unter, wie es bei solchem Unterfangen nicht anders sein kann, aber das formale Talent Brentanos zeigt sich nirgends glänzender. Er ist durch und durch Musik, und im Ton, im Klang versteht und umfaßt er die Natur. Eine ganze musikalische Mythologie ist hier gegeben. Musikalisch ist der ganze kunstvolle Aufbau, der mit Frau Lureleys und ihrer Dienerinnen Wechselgesängen beginnt; die anderen Frauen mit ihren jeweiligen Motiven auftreten läßt, und endlich wieder mit Frau Lureleys Liedern schließt. Es ist sehr reizvoll, des näheren auf diese einzigartige Übertragung musikalischer Prinzipien auf die Dichtung einzugehen, hier muß ein bloßer Hinweis genügen.

Der äußeren Musik in Worten entspricht die innere: es ist eine fünffache Variation des einen Themas, die durch das ganze Märchen geht. Dadurch unterscheidet es sich von dem epischen Stil des ersten Rheinmärchens, und von dem Aufbau der übrigen Märchen durchaus. Es ist nicht einfacher Märchenverlauf, sondern kunstvolles Musizieren mit Märchenelementen und -verläufen, die bereits gegeben sind. Mit größter Sorgfalt und feinster Kunst ist alles ausgeführt: gerade deshalb aber vermißt man etwas Persönliches, was bei den andern weniger plan- und zweckvoll angelegten Schöpfungen, wo der Dichter aus sich heraus erzählt, wie er eben muß, viel stärker zu spüren ist. Das gilt von dem Märchen als Kunst-Ganzem. Denn im einzelnen sind auch hier Momente von großer Schönheit und tiefster Wirkung, von großer Naturnähe, vor allem in der Schilderung der Schwarzwaldabenteuer.

Auf Radlaufs Erzählung und Ameleyas Befreiung folgt die Geschichte der uns wohlbekannten Frau Marzibille, die damit ihr kleines Ameleychen auslösen will. Es ist das Märchen vom Murmelthier.

Wie Bleich und Cardauns zu gleicher Zeit feststellten, fand Brentano das volksmäßige Grundmotiv dieses Märchens (das sich mit der deutschen Frau Holle und den drei Männlein im Walde berührt) in einem französischen Feenroman, den Najades der M[me] de Villeneuve, wo es, wie üblich, unter alberner Hofintrigue und tödlicher Langeweile versteckt war. Wieder ist erstaunlich, wie aus der durch und durch französischen Geschichte die guten Stoffelemente herausgenommen und zu einem echten deutschen Märchen geformt sind.

Es ist das uralte, aus dem Volksmärchen so wohl bekannte Motiv der ungleichen Schwestern, das den Grundton bildet. Murxa und ihre Mutter, Frau Wirx, quälen voll Bosheit das arme Murmeltierchen, aber die gute und schöne Wasserfrau Lureley und der verzauberte Biber stehen ihm bei, bis es durch seinen Bruder, den Prinzen von Burgund, befreit wird. Der letzte Mordanschlag der bösen Weiber geht zu ihrem eigenen Unheil aus; Murmeltier (Marzibille) heiratet den entzauberten Biber (den Fischer Petrus) und sie gründen zusammen Biberich am Rhein — wohin sie Radlauf nach

Beschluß der Geschichte mit ihrem wiedergewonnenen Ameleychen zurücksendet.

Volksmäßig ist der Ton, in dem erzählt wird; Murmeltiers Zurücksetzung und Trauer wird so treuherzig geschildert, wie im Volksmärchen: mit der echten Freude am Guten und der Entrüstung über das Böse, die jenem eigen, wird der Gegensatz zwischen Murxa und Murmeltier dargestellt. In der Belebung der Natur kommt wieder ein persönliches Element zum Vorschein: die Vögel, die sich Murmeltiers annehmen, und vor allem der treue dankbare Biber sind ganz eigene, über das Volksmäßige hinaus gesteigerte Gestalten. Der gutmütige Humor, mit dem der Unglücksmüller als der alte Voß, der Sohn des alten Kampe und des Erdfräuleins Wurzelwörtchen eingeführt wird, geht nirgends in eigentliche Satire und persönliche Bitterkeit über; trotzdem hat er dem Märchen viel strenge Tadler zugezogen. Wir können schon deshalb Brentano keinen Vorwurf machen, weil er ausdrücklich verlangte, daß diese Wendung gegen Voß bei der Herausgabe ausgemerzt werde. Und liegt gewiß dem Märchen eigentlich solche Beziehung aufs Leben, auf die Wirklichkeit fern, so ist doch selbst darin, daß sie gegen des Dichters Willen nun einmal stehen geblieben, kein großes Unglück geschehen; sie ist so harmlos und dabei so furchtbar komisch, daß sich jeder gute Deutsche, der den Streit zwischen Voß und den Romantikern auf der Schulbank ja genau kennen gelernt hat, daran freuen kann, ohne daß ihm diese „litterarische“ Anspielung etwas Unverständliches und Fremdes zu sein braucht.

Das deutsch-volkstümliche Element, das zuerst im ersten Rheinmärchen stärker als früher hervortrat, brachte es also fertig, wie aus dem Gesamtton des „Murmeltier“ hervorgeht, auch einen fremden Stoff ganz volksmäßig zu machen, was bis in die deutsche Lokalisierung sich äußert, die in den früheren Märchen aus dem Italienischen nie sich zeigte.

Und nachdem der Dichter wie einer aus dem Volk an Stätten und Menschen der Überlieferung, die seiner Phantasie Anhaltspunkte gaben, sein Fabulieren angeschlossen hat, und als Weiterdichter alter Sagen und Erfinder neuer Märchen so recht auf deutschem Boden

heimisch geworden ist, da kann er gar nicht anders, als seinem Lieblingsmärchen, dem Gockel, dessen einzelne Motive er schon lange mit sich herumgetragen, dessen früheste Gestalt ihm vielleicht in Art der übrigen kleinen italienischen Märchen aufgegangen war, auch dieses deutsche Gewand anzuziehen.

„In Deutschland in einem wilden Wald“, so beginnt das „Märchen von Gockel und Hinkel“ [67]) in seiner ersten Fassung, und die zweite setzt hinzu „zwischen Gelnhausen und Hanau“. Erst auf dem alten verfallenen Stammschloß Gockels, dann in Gelnhausen, und zuletzt wieder in jenem Walde spielt sich das Märchen ab. Aber natürlich ohne einen Versuch historischer Anknüpfung oder geographischer Bestimmtheit. Das völlig ungebundene freie Märchenreich wird schon durch die Phantasienamengebung gerettet, die diesmal aus der Vorstellung „Ei“ entspringt und wieder einen ganzen musikalischen Kreis bildet: Gockel, Hinkel, Gackeleia; Alektryo, Gallina; Eifrasius, Eilegia, Kronovus; Hanau, Hennegau usw.; die vielen Eierspeisen, Eierorden, Eierspiele und was damit zusammenhängt.

Man sieht es diesem Mythenkreis, mit dem deutschen Märchenuntergrund von Tier- und Waldleben, mittelalterlichem Ritter- und Königsbeiwerk gewiß nicht an, daß auch hier ein italienisches Märchen zugrunde liegt. Der „Hahnenstein“ des Basile bildet für die Ereignisse mit dem Wunderstein im Kopf des Hahnen, die Verwandlung und Entwandlung Gockels und seiner Familie durch die List der Petschierstecher, für die Wiedergewinnung des Rings durch die Mäuse allerdings die stoffliche Grundlage; aber auch wirklich nur für die Handlung im allgemeinsten, die an sich ja gar nicht den Wert dieses Märchens ausmacht: sie ist ja schließlich nur die Schnur, auf die Brentano seine Perlen, eine nach der andern, aufreiht. Wohl empfindet man — vor allem in der ersten Fassung des Gockel — ein starkes stoffliches Interesse; aber auch das ist nur Brentano zu danken, der uns die im Italienischen völlig gleichgültigen Personen erst nahe bringt; wir haben nicht einen schlauen Bauern vor uns, der ein paar Diebe erst betrügt und dann von ihnen geprellt wird, sondern den Raugrafen Gockel von Hanau. Das Waldleben, in dessen Mitte dieser Gockel steht, wird zur Hauptsache. Schon in dem Abendlied

der Frau Hinkel beim Einzug in die alte Ruine wird uns dieser Wald vor die Phantasie gezaubert; und durch Gockels und Hinkels Leben und Treiben werden wir bald völlig heimisch in ihm. Die Anteilnahme an dem traurigen Tod Gallinas und ihrer Küchlein; die Enthauptung Alektryos und das Vogelgericht vor seinem Tod, wo der ganze Wald in Aufruhr ist, und alle seine gefiederten Bewohner ihr Zeugnis ablegen und völlig auf eine Stufe mit den Menschen treten —, das zieht uns alles mehr und mehr in ein Wunderreich, von dem das italienische Märchen sich aber auch nicht das geringste träumen läßt. Die Verjüngung Gockels und seines Weibes, das königliche Glanzleben, welches der Wunderring mit einem Schlage ihnen verschafft: wie deutsch ist es, mit seiner Kleinmalerei und seinem Humor: in echte heimatliche Märchenstimmung versetzt der anbrechende Tag; er zeigt den erstaunten Bürgern von Gelnhausen auf einmal Gockels Prachtpalast, der über Nacht aus der Erde gewachsen ist; der Nachtwächter besingt es gleich in seinem Lied, und bald umdrängt man den Türsteher mit unzähligen Fragen, um dann voll Eifer an die verschiedenen Gewerbe zu gehen, damit die Hunderte von Sachen fertig werden, die der neue Hofstaat braucht. — Ist der Dichter bis dahin in den Hauptmärchenmotiven äußerer Art Basile gefolgt, obgleich er eine ganz eigne sinnvolle Handlung um sie herum sich ranken läßt, so macht er nach dem Unglück, das Gackeleias Spielsucht verursacht hat, eine ganz große Abweichung, ohne die wir uns das Märchen gar nicht mehr denken können: Nicht Gockel, der Vater, sucht, wie dort, das Mäusereich auf, sondern die Tochter, Gackeleia — was sogar im Sinn der einfachen Märchenhandlung des Italienischen bereits begründet wäre; da sie ja schuld an dem Verlust des Ringes war. Aber für Brentano liegt der Grund tiefer: Nur das K i n d Gackeleia kann die Wunder der Mäusestadt schauen und in seiner Seele wirklich miterleben.

Durch die dankbare kleine Mäuseprinzessin Sissi, der einst Gockel das Leben gerettet, kommt sie in die Hauptstadt der Mäuse; denn Sissi ist das Leben der tanzenden Puppe, welche Gackeleia verlockt hat; sie ist unter der Puppe gegen ihren Willen befestigt gewesen und muß nun eilen, das Unglück wieder gutzumachen, welches sie un-

bewußt angerichtet hat. Aber wie nun diese Mäusestadt beschaffen ist, die Gackeleia im Mondscheine sieht, das ist nicht zu sagen. Was Kinderphantasie sich nur erträumen kann, wenn sie das Kleinste und Unscheinbarste mit eignem Leben erfüllt, nach eignen Wünschen gestaltet, das ist hier in der Ausmalung dieser Märchenstadt beisammen. Und was erst das Kind im Schlafe von ihnen hört — denn nur im Schlaf kann sie die Sprache der Tiere verstehen — ihre Abenteuer, ihren Feldzugsplan — und schließlich ihren Kirchgang und ihre Gebete —, es gibt keine Worte das zu beschreiben.

Das Kindliche und Volksmäßige haben sich in diesem Märchen zu einem Höchsten vereinigt, was sich im Kunstmärchen schaffen ließ. Frömmsten Kindersinn erkennen wir als das Wesen und die schlichteste volksmäßige Erzählungsweise, den einfachsten Knittelvers als den Ausdruck dieses Wesens. Die Verse, in denen der Hahn zu Gockel spricht, vor allem die Wunschreime

„Salomo, du weiser König!
Dem die Geister unterthänig ..."

. . . .

„Ringlein! Ringlein, dreh dich um,
Machs recht schön, ich bitt' dich drum"

die immer wiederkehren — sie sind so im Geist des Volks gedichtet, daß sie wohl einem Volksmärchen angehören könnten. Welches wundervolle Einswerden mit der Tierheit, mit allem, was kriecht und fliegt, in dem Lied der Mäuse:

„Kein Thierlein ist auf Erden,
Dir, lieber Gott, zu klein,
Du ließt sie alle werden,
Und alle sind sie dein.
  Zu dir, zu dir
  Ruft Mensch und Thier.
  Der Vogel dir singt,
  Das Fischchen dir springt,
  Die Biene dir brummt,
  Der Käfer dir summt,
  Auch pfeift dir das Mäuslein klein:
  Herr, Gott! du sollst gelobet sein."

Die Unschuld, die der von der Natur losgelöste und in seinem Egoismus isolierte Mensch verloren hat, hier ist sie wiedergefunden. So wunderbar und selten schon die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies ist — und alle Kunst ist schließlich ihr Ausdruck —, so ganz einzig und unbegreiflich ist ihre wahrhaftige Befriedigung, in dem ruhevollen Aufgehen in Kindeseinfalt und Kindesfrömmigkeit. Mit den Mitteln seiner Kunst hat Brentano sie hier erreicht. Und der einzige außer ihm, dem dies noch vergönnt war, hat den gleichen Weg gemacht wie er. Wenn es auch nicht dasselbe Element fast fremden italienischen Wohlklangs gewesen wäre, aus dem sie beide herkamen — auch Mozart hat mit dem Volk gesungen, als er das Letzte und Höchste sagen wollte, und die allerschlichteste, kindlichste Sprache gesprochen. Was die volksmäßigen Melodien seiner Lieder in der Zauberflöte sind, das sind in Brentanos Märchen die schlichten Wunschverse der Menschen, die Lobgesänge der Tiere auf ihren Schöpfer und das andachtsvolle Schauen des Kindes.

Aber selbst in dem vollkommensten Ausdruck dieser Kindereinfalt kann Brentano sich nicht genügen. Das Märchenglück, in das die nun erwachsene Gackeleia mit ihrem Kronovus eingehen will, nach dem typischen Verlauf des Volksmärchens, die Hochzeit, erscheint ihm für sein immer seliger überströmendes Gefühl kein Abschluß, wie ihn dieses Märchen haben darf. Und wie schließt er nun?

„Als nun Gockel, Hinkel und Gackeleia dem Kronovus bei Tische Alles erzählten, zog dieser den Ring Salomonis, den ihm Gackeleia am Altar geschenkt hatte, vom Finger, legte ihn auf seinen Teller und betrachtete ihn sehr aufmerksam und sagte: ‚Den ersten Wunsch der Gackeleia soll mir der liebe Ring gleich erfüllen.‘ ‚Ach‘, sagte Gackeleia, ‚Alles ist so herrlich und glücklich, was bleibt zu wünschen übrig, als daß wir alle Kinder wären und die ganze Geschichte ein Märchen, und Alektryo erzählte uns die Geschichte, und wir wären ganz glücklich darüber, und patschten in die Hände vor Freude.‘ Kaum hatte sie Dies gesagt, als Alektryo, der vor der Mitte des Tisches saß, mit dem Schnabel nach dem Ring zuckte und ihn verschluckte, und in demselben Augenblick waren alle Anwesenden in lauter schöne Kinder verwandelt, die auf einer grünen Wiese um den Hahn herum saßen, der ihnen die Geschichte erzählte, worüber sie dermaßen in die Hände patschten, daß mir meine Hände noch ganz brennen; denn ich war auch dabei, sonst hätte ich die Geschichte niemals erfahren.“

Weiter konnte der Dichter nicht mehr gehen. Das Reich der Märchen ließ sich nicht noch weiter ausmalen; es war ja selbst zur Wirklichkeit geworden; das Kinderreich auf Erden war gegründet.

Und doch gab es noch eine Steigerung, aber die mußte den Rahmen der Märchendichtung sprengen. Kindereinfalt, Kinderliebe, Kinderglauben konnten nicht nur dem inneren Wesen, sondern auch der äußeren Form nach zur Religion werden.

Die große Umwandlung Brentanos, die sich im festern Anschluß an die katholische Kirche äußerte, bestand schließlich darin, daß er allem, was in ihm bereits auch ohne die ausdrückliche Etikette kinderfromm und gläubig gewesen war, den religiösen Namen gab, und gegen das, was ihn im Leben immer wieder von jenem einzig Wahren abgewendet hatte, eine dauernde Stütze in der festen Glaubensform der Kirche suchte.

Als Märchen kam seinen Märchen diese Wandlung sicher nicht zustatten, als Dichtungen, deren Form dem Gehalt völlig entsprochen hätte; denn das religiöse Bekenntnis, das jetzt eintrat, ging über das hinaus, was sich im Märchen gestalten ließ. Im Prinzip verdammte der Bekehrte überhaupt alle Kunst, und seine früheren Märchen hatten insofern darunter zu leiden, als sie nicht zu der wohlverdienten Herausgabe kamen, da eine letzte Politur vorzunehmen dem Dichter unmöglich war; er stand ihnen zu fern. Daß er auf stetes Antreiben seiner Freunde sich doch schließlich dazu bringen ließ, an dem und jenem Märchen zu feilen, haben ihm die meisten Kritiker nicht verzeihen können. Gewiß, der „Gockel" ist als Märchen verhunzt worden, indem er mit dem Tagebuch der Ahnfrau verbunden ward; aber wie kann man darüber jammern, wo man doch die andre Fassung außerdem hat?! Und das Fanferlieschen, das nur in der religiösen Fassung vorliegt, scheint, wie selbst aufrichtige Nörgler zugeben, gerade durch die im Stoff begründete legendenhafte Behandlung gewonnen zu haben. Auch wegen des Schnürlieschen-Fragments können wir nicht zanken, da wir seine erste Fassung im Liebseelchen gewissermaßen besitzen.

Warum man sich gerade beim „Gockel" über die spätere Fassung so aufgeregt hat, ist wirklich schwer einzusehen; da wohl kaum jemand bestritten hat, daß die ursprüngliche Gestalt das reinere geschloßnere

Märchen, das bleibendere Kunstwerk darstellt — denn daß Brentano selbst seine letzte Ausgabe für eine Verbesserung hielt, wird man wohl nicht anzuführen wagen: es wäre um sein katholisches Christentum schlimm bestellt gewesen, wenn er anders hätte urteilen wollen. Aber niemand, der Brentano ferner steht, ist ja gezwungen, die Ausgabe vom Jahre 1838 zu lesen; denn in der Tat: nur einem, der in Brentanos Wesen so tief eingedrungen ist, daß er den Willen mitbringt, Minderwertiges zu übersehen und nur an das Gute sich zu halten, nur einem solchen Freund des Dichters, als welchen man keineswegs jeden Leser und Kritiker ansehen darf, ist ein Genuß des erweiterten Märchens möglich. Eine spannende Lektüre, die auf ein bestimmtes Ziel lossteuert, ist hier gewiß nicht denkbar: nach meinem Gefühl kann man das Buch überhaupt nicht auf einmal hintereinander weglesen: genau so wenig wie der Dichter es in einem Guß geschrieben hat. Es ist oft Teilchen für Teilchen zusammengetragen; wie schon die Widmung an das Großmütterchen zeigt, liegt ein ganz intimes persönliches Bekenntnis, das aus allen Lebenslagen Reminiszenzen bringt, hier vor uns; und was das Wesentliche daran ist, das kindliche Glaubensbekenntnis des ersten Gockel wird hier in einer wundervollen, nicht enden wollenden musikalischen Variation weitergeführt: das Zubettbringen, Beten, Wachen der Kinder beschrieben. — In einem großen Kompendium ist alles, was an Brentano lieb, gut, fromm und schön ist, hier beisammen. Für einen Freund, der ihn persönlich näher und näher kennen lernen will, ist dies das richtige Buch. Die Form, das „Wie“ ist hier freiwilig aufgegeben. Immer überirdischer und reiner aber löst sich das „Was“, das Wesen, aus der Haft des Wortekörpers. Oft steht ganz leuchtend und frei vom Erdenstaub die Seele vor uns, und es ist, als hülle er schnell wieder einen Mantel von irdischem Humor um sie, weil unser Auge dem ungetrübten Anschauen des Wesens nicht standhalten könnte. — Wo es im Verlauf des Märchens nicht dieses Religiöse selbst ist, was ausgesprochen werden soll, so ist es doch meist indirekt dasselbe: alle Längen und Breiten, alle großen Verspartien, in denen das im alten „Gockel“ mit wenigen Worten Gesagte auf vielen Seiten variiert wird, sind nur in einer tiefen Versenkung in das Dargestellte begründet, die

dem religiösen Akt der Selbstüberwindung gleichkommt, und alles äußere Interesse — wie Spannungsreiz, knappe Darstellung, die geschickt zum Ziel führt, — ruhig von sich weist. Von den ganz persönlichen Träumen, Visionen und Bekenntnissen der Tagebuchblätter gilt das alles in noch höherem Grade. Man wird manches dogmatisch allzu Grelle für sich streichen, und doch mit dem Dichter selig sein, der seine Erlösung, seinen Himmel gefunden. Daß auch musikalisch die alte Kraft nicht geschwunden ist, zeigen die vielen wunderbaren Verse, in welche Märchen und Tagebuch oft übergehen; in denen er wieder alles, was er liebt, umschlungen hat, und von Luise Hensels „Müde bin ich, geh' zur Ruh'" bis zu alten katholischen Kirchenliedern, Volks- und Kinderreimen in den Armen seiner eignen Dichtung hält. Als einen vollendeten Ausdruck seines Bekenntnisses setze ich einige Zeilen aus Gackeleias Wunschlied her, das in dieser Fassung jetzt die Verwandlung bewirkt:

„Salomo du weiser König!
Dem die Geister unterthänig,
Setz uns von dem stolzen Pferde
Ohne Fallen sanft zur Erde,
Führ uns von dem hohen Stuhle
Bei der Nachtigall zur Schule,
Die mit ihrem süßen Lallen
Gott und Menschen kann gefallen. ...
Mach einfältig uns wie Tauben,
Segne uns mit Kinderglauben ...
Laß die Engel bei uns wachen
Daß wir wie die Kinder lachen,
Daß wir wie die Kinder weinen,
Laß uns alles sein, nichts scheinen."

Wenn wir alles das lächelnd zugeben müssen, was man über die Formlosigkeit des zweiten Gockel gesagt hat, so ist immer noch eins dabei übersehen, was den ganzen künstlerischen Eindruck dieses Buchs, wie es damals erschien, bestimmt. Das sind die Bilder zu den Märchen, die, von Brentano selbst entworfen, unter seiner Leitung auf den Stein übertragen wurden. Sie geben dem Buch die stilistische Einheit, die ihm als bloße Dichtung, künstlerisch genommen, fehlt;

und sie sind es, die der zweiten Fassung des Gockel eine über persönlich-intimes Interesse hinausgehende Teilnahme erwecken sollten. Sollten — denn vorhanden ist sie noch nicht. Obgleich diese Bilder zu dem Wenigen gehören, worin wir einen wahrhaftigen und vollkommenen Ausdruck unsres deutschen Wesens erkennen müssen, sind sie von Kunstliebe und Kunstwissenschaft nicht eigentlich beachtet, und als das anerkannt worden, was sie sind. Wenn ein Litterarhistoriker, der über die Brentanoschen Märchen ein kritisches Werk schreibt, es sich gestattet, diese Blätter als ‚mangelhafte Umrißzeichnungen' zu brandmarken und im Ton eines affektierten Bedauerns hinzufügt, daß die erste Fassung des Gockel einen ‚wahren' Künstler hätte finden sollen, so ist das bei einem Mann, der auch sonst famose Dinge über Brentano zum besten gibt, nicht zu verwundern; aber daß er es wagen darf, derartiges als etwas Selbstverständliches auszusprechen, ohne auf allgemeinen Widerstand zu stoßen, das ist wirklich beklagenswert. Man kennt die Bilder wenig, weil die erste Ausgabe sehr selten geworden ist, und der einzige Neudruck des Inselverlags [68]) dafür gesorgt hat, daß sie weiteren Kreisen für immer verschlossen bleiben. Denn wird diese Luxusausgabe in wenigen Exemplaren wirklich die finden, die einen schlichten Kindersinn für diese Bilder sich bewahrt haben?

Das Bild, wo Gackeleia in den geschnittenen Buchsbaumhecken von dem alten Juden mit der Puppe gelockt wird; das schlafende Kind im Hintergrund. Gackeleia in der Mäusestadt; wo jedes Teilchen der phantastischen Bauten mit größter Sorgfalt und Hingabe, jedes Tierchen mit Liebe gezeichnet ist — und der Mond auf dem schlummernden Kindergesicht liegt. Und das mystische Schlußblatt, mit dem am Lilienthron eingeschlummerten Schreiberbüblein mit den Ähren unterm Arm; — bloß diese drei Bilder einmal herausgenommen: unsre ganze bildende Kunst hat nichts Ähnliches an Kinderdarstellung und Märchenphantasie aufzuweisen. Schwind und Ludwig Richter verschwinden daneben. Und vielleicht nur Ph. O. Runge und Thoma haben Ähnliches, wenn auch mit andern Mitteln erreicht, und zeigen die ewigsten Züge des Menschen manchmal so im Kind. Nur daß hier der ‚zerflossene Romantiker' Brentano ein Ganzes gibt in jedem Bild,

während es bei den beiden andern meist bei einzelnen Zügen geblieben ist: Er allein war in das Märchenreich des Kindes ganz eingegangen.

Es sind außer dem Gockel nur noch die Märchen Fanferlieschen und Schnürlieschen gewesen, in denen Brentanos letztes religiöses Bekenntnis einen Ausdruck fand. In beiden wieder Apotheose der Kinderunschuld und Güte; aber mit einer merkwürdigen Abwandlung: sie ist nicht in allen Elementen von vornherein da: sie muß errungen werden. Philosophisch gefaßt: der böse Wille, der Wille zum Leben muß erst gebrochen werden, ehe die ungetrübte Ruhe der Seele, die wahre Seligkeit erreicht ist.

Im Fanferlieschen — das sonst viele Elemente der früheren italienischen Märchen aufweist und erst von der Mitte ab zu diesem neuen Ausdruck gewandelt scheint — wird der böse König Jerum, der erst als Wüterich seine Frauen schlachtet, dem Götzen Pumpelirio Holzebocke opfert und sein treues Weib Ursula gar lebendig einmauern läßt, durch die Liebe zu seinem unerkannten Söhnchen Ursulus, das jene im Turm geboren hat, zur Milde und Güte erzogen; und als er sich in Reue über sein böses Leben ein Loch in den Turm hackt, um dort zu büßen, wo er sein unschuldiges Weib gestorben glaubt, da hört er Ursulas lebendige Stimme, fällt in Seligkeit nieder und wird in Gnaden von ihr wieder angenommen. Als sie dann sogar mit ihm in eine Einsiedelei ziehen will, um ihm zu gänzlicher Ruhe und Besserung zu helfen, da springt ihm vor Glück das Herz entzwei.

Mit der Eindringlichkeit tiefsten Erlebens ist diese Bekehrung dargestellt; und die Liebe und Frömmigkeit, die über die Szenen gebreitet ist, wo Ursula in dem verfallenen Turm von den Vögeln des Waldes gewartet wird, und mit ihrer Hilfe ihr Kind erzieht, kommt aus einem herrlichen Herzen. Den lyrischen Höhepunkt bildet eine Variation des Wiegenlieds aus dem Wunderhorn: volksmäßiger Ausdruck. Ein selig-friedliches, ja leise schalkhaftes Lächeln liegt dabei über dem ganzen so ernsten Märchen: das kluge zarte Fanferlieschen Schönefüßchen verkörpert als eine gute weise Zauberin diese Gesamtstimmung in ihrer Gestalt.

Im Schnürlieschenfragment ist die Figur des ersten italienischen Märchens, Liebseelchen, wieder aufgenommen und aus den Elementen, die bereits damals in ihr liegen, zur Gestalt einer Heiligen gesteigert. Es wird nicht mehr wie damals gezeigt, wie sie von ihrer Lachunlust befreit wird; wir sehen im Gegenteil, wie ihre stille Trauer, ihre Liebe, ihr Mitleid den Leidenden zugut kommt. Eine melancholische Grundstimmung wird als das Wahre hingestellt, der Segen, der von ihr in werktätiger Liebe ausgeht, wird gepredigt. In dem Schnürlieschen selbst ist ein Bild hingestellt, das einem Schopenhauer Ehre machen würde: Brechung des Willens zum Leben; aber so rührend und in so herzbewegenden Tönen, daß man immer die alte Märchensonne durch alles Leiden wieder hindurchscheinen fühlt. In den Versen, in denen Schnürlieschen ihre Geschichte erzählt, liegt die Schaurigkeit der Bürgerschen Ballade, und dabei alle Milde und Wehmut Brentanos: Schnürlieschen träumt, daß das Kräutlein Pimpernelle ihr weh getan hat, und reißt es darum auf der Wiese mit Stumpf und Stiel heraus:

Da sagt' das letzte Kräutlein noch:
„Dich kriegt die Pimpernelle doch,
Sie wird mein Sterben rächen,
Den wilden Sinn dir brechen. —
Ach! laß mich stehn, ich bitt dich drum.“
Da dreht ich ihm das Hälslein um,
Das Kräutlein thät ich morden,
Sein Spruch ist wahr geworden.
Da kam ein Schatten angerollt:
Ich sah ihn vor dem Abendgold,
War bucklicht wie ein Kater. ...

Es ist die Kutsche der Zauberin Pimpernelle, die Schnürlieschen zu sich nimmt und zu Tode quält. „Da hat nun die Mamsell Pimpernell aus dem guten Schnürlieschen eine recht verdrehte Schnürpuppe machen wollen“, sagt Liebseelchen an ihrem Sterbebette, „und gerade dadurch ist es ein recht liebes geduldiges Lämmchen geworden, das sich jetzt recht wohl bei andern Lämmern im Himmel befinden mag.“ So ist es hier ein Kind, dessen böser Wille in der Erbarmungslosigkeit gegen die Natur durch tiefes Leiden gebrochen werden muß; es ist

das gleiche Thema wie im Fanferlieschen, und beide Dichtungen stehen als ein schmerzliches Bekenntnis des Dichters am Ende seines Lebens: wie schwer es ist auf Erden nicht nur für Augenblicke, sondern für ewig, in den Kinderhimmel zu kommen.

Es ist kein Zweifel, daß in den letzten Märchen das Persönliche überwiegt und die ursprüngliche Märchenform vernichtet wird, durch den überströmenden Inhalt.

Aber blicken wir zurück auf die Entwicklung, die wir seit dem 18. Jahrhundert bis hierher verfolgt haben: gerade vor diesen Werken müssen wir staunend still stehen. Daß einer unsrer größten Dichter sein Wesentlichstes, was er auszusprechen hatte, im Märchen sagte, stellt ja schließlich nur die Tatsache vor Augen, daß das Aschenputtel der Dichtung, das Märchen, das im ganzen 18. Jahrhundert noch in die Küche zu den Dienstboten und auf die Landstraße zum gemeinen „Pöbel" gestoßen wurde, daß dies Märchen im Verlauf einer kurzen Zeit zur höchsten Kunstform sich erhoben hat.

Als den Brüdern Grimm im Jahre 1813 davon berichtet wurde, daß Brentano seine Märchen neu geschmückt und bereichert herausgeben wolle, da nahmen sie sich kein Blatt vor den Mund und schrieben an Arnim, daß sie jede Weiterdichtung und persönliche Fassung der Märchen für eine Sünde hielten[69]). Später haben sie auch anders geurteilt; aber es ist charakteristisch, daß die treuen Hüter der Volkstradition an keine naive und selbständige Märchendichtung in neuerer Zeit glauben konnten. Unschuld und Reinheit des alten Märchens mußten sie freilich an den Märchen, die damals bekannt waren und wurden, die wir als eigentlich romantische kennen gelernt haben, vermissen. In allen jenen Schöpfungen trat der von der Natur losgelöste Mensch trotzig und feindlich dieser seiner Mutter entgegen, und es war kein Wunder, wenn es schaurige Mißtöne in solchem Kampfe gab. Düster, grausig, verzagend war das eigentlich romantische Märchen bei Tieck, natur- und volksfern bei Hoffmann. Einem volksmäßigen Märchen mußten erst Menschen den Weg bahnen, die sich mit Natur und Volk wieder eins fühlten, die alle Isolierung in Bildung und Egoismus bekämpften. Als die Brüder Grimm nach den

Vorarbeiten der Heidelberger Romantik ihre Sammlung gaben, konnten bald die Arnim, Chamisso und Kerner echte Elemente der Natur- und Weltgestaltung des Volks in freiere Dichtung einführen, ja hie und da bereits zu einem echten, dem Volk nachgebildeten Märchen gelangen. Eine große, ganz persönliche und doch volksmäßige Märchendichtung schenkte aber erst Brentano uns wieder. Auf Volksgrundlagen beruhte sein Stoff, beruhte sein Stil; wir haben das im einzelnen verfolgen können. Mit der schöpferischen Phantasie, mit dem persönlichen, neuen, befreienden Anschauungsvermögen, das den großen Dichter ausmacht, verband er die demütige Liebe zu dem, was von Mund zu Mund als Volksdichtung sich unvergänglich fortpflanzt, und allein von aller Poesie als bleibend und wertvoll erscheint. Diese Erkenntnis des Wesens der Volksdichtung, oder vielmehr die angeborne Liebe zu ihr leitete auch seine freisten und souveränsten Phantasien, so daß er nie in der Luft verschwand, sondern immer auf dem fruchtbaren, nährenden Boden der Erde blieb. Hier wurzelten seine Märchen; und wenn sie ihre Kronen auch in den Himmel streckten, daß die Engel Gottes darin wohnten; dem Einfach-Menschlichen, das einer unschuldigen Natur, einem kräftigen Leben entsprießt, wurden sie nie fremd.

Seine Märchen sind bis auf wenige Ausnahmen keine Kindermärchen, das heißt keine Märchen für Kinder. Gerade das Wesentliche, was in ihnen immer mehr zum Durchbruch kommt, das Kindlich-Einfältige, Fromme, kann das Kind in der Tiefe noch nicht fassen, da es selbst unbewußt in dem Zustand ist, der dem Dichter als Paradies vorschwebt. Nicht in dem Umfang, wie ein Erwachsener, wird das Kind die innige Sehnsucht nach Erlösung von allem Unkindlichen und Verlogenen spüren, die uns ergreift, wenn wir den Schluß des ‚Gockel', die Verwandlung der Gesellschaft in Kinder, hören: es kennt noch nicht die Schmerzen des Erwachsenen, nicht das Gezierte, Unwahre und Unwürdige eines ganzen „gebildeten" Lebens.

Nicht für Kinder, von einem Kinde sind diese Märchen; denn die wahre Unschuld des Gemüts, die rührende Liebe zum Tier, das selbstvergessene Erbauen von kleinen Welten aus dem unendlichsten Allerlei, das Spielen überhaupt kann nur ein Kind haben. Und

seinem innersten Wesen nach ist Brentano ein solches seliges Kind geblieben sein Leben lang, wenn im äußeren Leben auch meist nur die Fehler des Kindes sich zeigten. Aber was im Auge des Kindes gebunden liegt, das war ihm mit den äußeren Mitteln künstlerischer Mitteilung, die der erwachsene Mensch sich gebildet hat, vergönnt auszusprechen. Daß unter diesen Mitteln wieder die am nächsten liegen mußten, die die kindliche, naive Kunst, die Volksdichtung ausgebildet hatte, das konnte ja nicht anders sein.

Viele sind nicht in seinen Bahnen gewandelt — wie es denn nur selten solche Menschen gibt, die wie Kinder über die Erde schreiten, mit tiefen Augen dem Himmel zugewandt.

Seinen Märchenstil hat man nachgeahmt, und das hat natürlich bei allem guten Willen nur Geschmacklosigkeiten ergeben können. Guido Görres, der Herausgeber der Brentanoschen Märchen, mußte von ihnen starke Eindrücke empfangen, und das macht seinem Herzen alle Ehre. Aber wie er selbst ans Märchenschreiben ging, da war die süßliche Manier fertig. Sein von Pocci illustriertes Märchen „Schön Röslein“ [70]) ist eine sehr gut gemeinte, aber furchtbar langweilige und alberne Nachahmung des Gockel, dessen Verbindung mit dem Tagebuch der Ahnfrau sogar in einem erklärenden Anhang imitiert wird, der alle Märchenpersonen und Vorgänge als dogmatische Allegorie enthüllt; auch in der eingestreuten Lyrik ist das Bestreben dem Meister nachzueifern nicht zu verkennen. Ein andrer „Romantiker“ — der einzige, der nach dem Verfall der romantischen Schulen ihre geistige Erbschaft hütete, Graf Pocci, war wie Görres in vielem ein direkter Schüler Brentanos. Aber das eigentliche Märchen vermochte auch er nicht mehr rein und groß zu gestalten. In seinen Märchenkomödien, so volksmäßig sie sind, ist doch der Humor, der lustige Einfall, oder der stoffliche Abenteuerreiz die Hauptsache. Für die hohe romantische Phantasiekunst tritt er nur polemisch-satirisch ein [71]).

Die einzigen, die außer Brentano ernsthaft Märchen dichteten, die wie die seinen auf dem festen Grunde des Volkstümlichen fußten, ahmten ihn nicht nach, ja kannten ihn wohl nicht einmal. Sie stellen

nicht denselben Märchentypus dar wie er, und gewiß lassen sie sich ebensowenig in eine sogenannte Entwicklung einreihen, als sie nicht eigentlich der hier allein betrachteten Zeitepoche mehr angehören. Trotzdem dürfen sie hier in einer Reihe miteinander und mit Brentano genannt werden, denn eben in dem einen Element des Volksmäßigen begegnen sie sich trotz größter dichterischer Selbständigkeit und Eigenart. Es sind diese drei: Hauff, Mörike und Keller.

Hauff[72]) ist nicht eigentlich ein Kind, wie Brentano. Seine Märchen sind nicht Musik und lyrische Versenkung ins Innerste. Er ist ein munterer stolzer Knabe, fast Jüngling. Das Abenteuer reizt ihn; und er zieht in den fernen Orient oder in den unheimlichen Spessart, um Abenteuer aufzusuchen. Er ist kein Kind, das nur spielen will und schauen und träumen und singen: er fühlt Kraft in seinen Armen, er will kämpfen; wilde Beduinen als Räuberhauptmann beherrschen, mit Gespensterschiffen das Meer durchziehen, Wundertaten als unbekannter Ritter ausführen und die Welt mit Ruhm erfüllen. Diesem Abenteuerdrang, der im äußern oder innern Leben glühend durchbricht, ist die reinste epische Form der entsprechende Ausdruck; und in der knappsten, sachlichsten Form bändigt der Dichter den reichen Stoff, der ihm von allen Seiten zuströmt. Er erzählt. Tatsächliches, Begebenheiten; und ohne auf dramatische Wirkungen auszugehen, mit lebendigster Anschaulichkeit. Und bei ganz andern Stoffen, andrer Gesinnung, trifft er sich doch mit dem Volksmärchen eben hierin: in der schlichten Erzählung, von der er ganz naiv erfüllt ist.

Mörike[73]) ist ein treuherziger Bauernbursch in seinen Märchen. In ihm ist der „Dummling" des Volksmärchens neu ins Leben getreten. Anscheinend beschränkt und einfältig tappt dieses Sonntagskind durchs Leben, um unverhofft und doch wie selbstverständlich sein Glück zu finden. Die Lokalsage gibt hier meist den Stoff, und das Stammesleben, das schwäbische, verleiht allem seinen ausgesprochenen Charakter. Ja bis zum Übergehen in den Dialekt ist die Sprache dieser Märchen mit dem Volksmäßigen gesättigt.

Gottfried Keller ist wie Mörike Lokalpatriot, ist auch in seiner Dichtung von dem nationalen Boden, von der Heimaterde nicht loszulösen. Oft wird er dadurch fast zum Philister, und die spieß-

bürgerliche Verulkung von Spießbürgern macht dem lustigen alten Herrn mit dem unwiderstehlichen Humor das größte Vergnügen. Aber manchmal gibt er das doch auf: er kommt etwa am Schluß einer novellistisch-humoristisch begonnenen Legende, überwältigt von ihrer innern Macht, in die tiefste Andacht und findet reine überirdische Töne[74]). Und manchmal wird er auch ganz zum Kind. In seinem einzigen Märchen: „Spiegel das Kätzchen“ schafft er auf Grundlage von Volkssage und Hexenaberglauben eine herrliche Tiergeschichte; wie Brentano sein Mäusereich, baut er seinem ehrsamen Herrn Spiegel ein Jagdwäldchen, in dem die schönsten gebratnen Lerchen auf den Bäumen sitzen, und gesottne Fische in den Seen von Milch schwimmen. Und in dem Stadthexenmeister Pineiß und der alten Beghine stellt er prachtvolle Märchenfiguren hin, mit einem derben, grimmigen Humor.

Was sonst in Deutschland nach der Zeit der Romantik an Märchendichtung hervorgebracht ward, ist gegenüber diesen drei Erscheinungen kaum der Rede wert. Von der zusammenhängenden Märchendichtung eines Einzelnen ist ja selbst unter diesen nur bei Hauff zu reden; bei keinem andern ist sie in neuerer Zeit Ausdruck des ganzen Wesens geworden. Wenn wir hie und da bei bedeutenderen Dichtern des 19. Jahrhunderts ein Märchen finden, so handelt es sich meist nur um eine belanglose Nebenarbeit in einer freien Stunde: die krampfhafte Stimmung des eigentlichen 19. Jahrhunderts scheint dem schlichten, kindlichen Märchen nicht günstig. So sind die Märchen eines Hebbel nur Abfälle einer ganz andres ernstlich erstrebenden Tätigkeit: und erst gegen Ende seines Lebens befreit sich dieser große Dichter von dem Problemstellen seines Jahrhunderts und dichtet im Geist des Volksmärchens seine Nibelungen. Andre wie Otto Ludwig ersticken den wahrhaft kindlichen Grundton einer schönen Märchendichtung in realistisch routinierter Abschilderung des Bauerntums (Märchen vom toten Kinde), so daß zwischen photographierter Wirklichkeit und echter Wunderdichtung eine schreckliche Lücke klafft. Wieder bei andern entzieht sich eine wirklich starke Phantasiedichtung durch willkürliche Form oder vielmehr romanhafte Unform einer allgemeinen naiven

Aufnahme, wie z. B. Immermanns Münchhausen. Und einer, bei dem man das echteste Märchen finden zu können glaubt, da er dem Volk wirklich nahe steht, Jeremias Gotthelf, bringt das Märchen nie ganz rein als Dichtung, sondern vermischt es auf merkwürdige Weise mit seiner Bauernwirklichkeit: es ist ihm mehr ein düsterer mythischer Hintergrund, aus dem die ethischen Gewalten, die er schildert, langsam in die helle Gegenwart hinein sich loszuringen scheinen[75]. Immerhin ist er nach der Romantik und ihren drei großen Nachfolgern der Einzige, der, selbst dem Volke verwachsen, die alten überlieferten Sagen und Märchen zu einem neuen ganz persönlichen Leben erstehen läßt, wenn sie auch, wie gesagt, bei ihm mehr selbstverständliches volksmäßiges Beiwerk sind, als reine unirdische Dichtung.

So gering die Ausbeute an eigentlicher Märchendichtung in der auf die Romantik folgenden Zeit erscheint[76]: noch viel merkwürdiger ist eine andre Tatsache. Man liest wohl Märchen, vor allem ist der Kindheit seit der Tat der Brüder Grimm das Märchen wohl eine selbstverständliche Speise geworden, die ihm niemand mehr verwehrt: aber was liest man denn außer dem echten Volkskindermärchen? Welches Kunstmärchen hat in die Kinderstuben und damit in das ganze folgende Leben der aufwachsenden Jugend Zutritt: Kein deutsches, müssen wir — leider — feststellen; nicht Hoffmann, nicht Brentano — sondern der Däne Andersen. Er ist der Märchenschriftsteller des 19. Jahrhunderts geworden, er herrscht noch jetzt dort, wo alle unsre deutsche Märchendichtung vergessen ist. Und was für einen Märchentypus stellt er dar? Es ist nicht das naive Märchen, wie es uns ein Brentano auf volksmäßiger Grundlage hinstellte, es ist ein zartes feines geschmackvolles Zurechtmachen alter und neuer Stoffe, eine künstliche, berechnende Kunst, die nie einfältig und treu im Stoff aufgeht, sondern durch geistige Überlegenheit und liebenswürdige Herablassung Kinder und Erwachsene zugleich im Bann hält. Wenn Brentano ein Kind war, das aus innerster Notwendigkeit wie ein Kind reden mußte, so ist Andersen ein Mann, der den „Kinderton“ sehr gut „trifft“, so gut man ihn bei einer gewissen Freude am Kind, bei großer Überlegung des Passenden und Wirksamen, eben treffen kann. Andersens Stil ist glänzend, aber gemacht. Man merkt ihm

die Mühe an, die er sich gibt, kindlich zu sein, und man merkt bald, wo er es zu sehr wird, wo er das Gefühlvolle, Seelische, durch seine Kunst übertreibt, weil er es von Natur nicht sicher und überzeugend hat. Auch merkt man oft, wie er über die Einfalt des Kindes lächelt, das sich ein Märchen vorerzählen läßt, und wenn das Lächeln auch nur ganz fein um die Mundwinkel zuckt, wenn man es einmal gesehen hat, so glaubt man dem Erzähler, und wenn er es ein andermal noch so gut meint, kein einziges Wort mehr. Es ist für Andersen charakteristisch, daß er nicht immer und notwendig von Anbeginn an diesen Märchenstil besessen und weiterentwickelt hat: daß er von der plumperen, rein ironischen Märchenform des Musäus ausgeht, und in dieser seine Märchen zuerst fixiert, und erst als er mit dieser nicht durchdringt, seine eigne keck, neu und erfolgreich sich ausdenkt.

Im übrigen soll keinen Augenblick geleugnet werden, daß viel Schönes in seinen Märchen sich findet. Aber der rechte Ton herrscht im ganzen doch nicht in ihnen, und es ist nicht genug zu beklagen, daß das deutsche Volk im 19. Jahrhundert seinen Märchengeschmack allein an ihnen gebildet hat: Einer, der so wie er jedem rationalistischen Kopfschütteln mit verständnisvollem Augenzwinkern begegnete, der jedem so liebenswürdig und kokett entgegenkam, war nicht dazu angetan, die Wege für eine echte Phantasiekunst zu ebnen, das naive Gefühl fürs volksmäßige Märchen eines Brentano oder Mörike zu stärken. Und man sehe vollends seine Nachahmer an! Die sentimentalen Dichter von Feld-, Wald- und See-Märchen, einen Ludwig Wahl, einen Brunold, die Redwitz, Puttlitz, Storm, Heyse, Hofmann, Seidel; die ungezählte Schar von Zuckerbäckern, die die Märchenbücher der Kinder vergiften und den Geschmack der „Familien" verderben: man muß den ganz erdrückenden Einfluß dieses Andersen doppelt beklagen.

Aber es ist gewiß nicht Andersen allein, der an dem heutigen gänzlichen Mangel eines Verständnisses fürs naive Märchen schuld ist: so charakteristisch es ist, daß er der einzige „Kunstmärchendichter" ist, der dem Deutschen wirklich vertraut ist. Vieles hat dazu beigetragen. Ein ganzes betriebsames Jahrhundert, das im wesentlichen nur auf materiellen Erwerb und verstandesmäßiges Erkennen gerichtet war, liegt zwischen dem heutigen Menschen und der Zeit, da die Wiederentdeckung

von Volkslied und Volksmärchen eine ganz andere geistige Kultur zu verheißen schien. Es ist not, daß am Märchen, an der Ballade, am Lied der entschlafene Sinn für das Wesentliche der Dichtung wiedergeweckt werde, auch heute wieder geweckt werde; wo man eine Neoromantik erlebt zu haben glaubt, weil man einige verschollene romantische Bücher in numerierten Luxusexemplaren wiedergedruckt hat, und hie und da an romantischer Ironie und Phantastik, an längst überwundnen romantischen Zeitunarten sich erbaut hat; und warum hat man Gefallen daran gefunden? Weil man aus der modernen komfortablen Verfassung seiner Seele heraus einen solchen Luxus sich gestatten zu können glaubt; weil man dabei nicht in Gefahr kommt, solchen überstiegnen phantastischen Aberwitz für etwas anderes als eine hübsche bunte Seifenblase anzusehen, an der man gern das Auge ergötzt; denn das „ernste Leben" weiß man, die hochgepriеßne „Wirklichkeit" ist ganz anders, und darum lächelt man herablassend über die Weltverachtungspurzelbäume der Romantik. Das ist aber auch alles, was man von ihr weiß. Die Anschauung die man von Brentano hat, ist dafür typisch: er ist den Neoromantikern der erste aller Clowns, man weiß nur von seinen „Kapriolen" und „Fratzen"[77]) und mit tötlicher Sicherheit wird von ihm ein ganz unwesentliches witziges Produkt abgedruckt, wenn er in irgendeiner Anthologie erscheinen soll.

Es bleibt dabei: solange man die Phantasie mit dem seligen Musäus für eine „untere Seelenkraft hält, solange sein Ausspruch für den „Gebildeten" gilt: Märchen sind Possen, Kinder zu schweigen und einzuschläfern, aber nicht, ein gebildetes Publikum zu unterhalten, so lange wird man der ältesten und größten Überlieferung unsrer Dichtung fremd, ahnungslos gegenüberstehen; wird man die Romantiker nicht kennen, nicht verstehen; die doch die einzigen waren in neuerer Zeit, die an jene eigentlich selbstverständliche Überlieferung anknüpften, und damit unsre wahrhaften nationalen „Klassiker" wurden, mehr als Schiller und Goethe, weil sie dem deutschen Wesen — gerade auch formal — den wirklich entsprechenden dichterischen Ausdruck gaben.



Anmerkungen.

Anmerkungen.

I. Abteilung.

Zu Kap. 1—3 der Vorgeschichte (S. 1—33).

1) Allgemeine deutsche Bibliothek, hsg. v. Friedrich Nicolai. Berlin u. Stettin 1765—1792. = ADB.

2) ADB. 11. I. 268. 269.

3) J. B. Calender fürs Volk. Hsg. v. Chr. Fröbing. Hannover: 1784, S. 164: Der Aberglaube, ein Gespräch. — 1787, S. 251 usw.

4) Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst (1730), [3]1742.

5) J. J. Bodmer, Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. ..... Zürich 1740, S. 6.

6) S. 41 ebda.

7) S. 14/15 ebda.

8) S. 20/21 ebda.

9) Voraussetzung dafür ist, daß Bodmer nicht, wie seine Zeit, immer in Besorgnis ist, die Vorstellungen des Volksglaubens könnten wirklich noch geglaubt werden. Der ästhetische Standpunkt scheint ihm selbstverständlich. Vgl. S. 209: Über Waldnymphen und Hexen im Vergleich mit der antiken Mythologie.

10) Auch Breitinger (Critische Dichtkunst. 1740) kommt im Prinzip nicht weiter, als Gottsched gelangt war, wenn er das Wunderbare als das „Neue" definiert, „was am meisten vergnügt". So kommt er denn allerdings zu der Äsopischen Fabel, als dem Ideal der Dichtung; sie ist „ein lehrreiches Wunderbare, erfunden moralische Lehren auf eine verdeckte und angenehme Weise in die

menschlichen Gemüter einzuführen". — Dies hatte Goethe im Sinne, wenn er die Fabel als Endresultat der kritischen Bemühungen der Schweizer bezeichnete: Dem Verhältnis und Einfluß der Schweizer der Zeit gegenüber bleibt es auch bei diesem Urteil. Nur mußte die innere Auffassung des Wunderbaren als eine über das Niveau der Zeit sich erhebende einmal festgestellt werden.

11) Bodmer: Mythologie befleckt nur dann, wenn ihre Vorstellungen geglaubt, nicht wenn sie poetisch verwendet werden (a. a. O. S. 201).

12) Poet. Schriften von Fr. W. Zachariä. Vierter Teil. Reutlingen 1778. S. IX ff. (datiert von 1766).

13) Diese ganze Tirade (nicht nur die einmal zitierte Wendung: „Das Wunderbare ist dem menschlichen Geiste das Angenehmste") stammt aus K. W. Ramlers Vorbericht zur deutschen Ausgabe der „Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux ... usw." Da heißt es S. VII: „Bey dem Heldengedichte habe ich den Begriffen des Homere, die Handlung auf etwas Wunderbares zu bauen, nicht widersprechen können. Das Wunderbare ist dem menschlichen Geiste das Angenehmste; einem Geiste, der des gewöhnlichen Laufes der Natur müde zu werden anfängt, und etwas Vortrefflichers zu seinem Vergnügen begehrt, der es aber nicht auf Kosten der Wahrscheinlichkeit begehrt. ... Will jemand ein erzehlendes ..." hier folgt die von Zachariä und mir im Text zitierte Stelle. — Vgl. auch die Rez. ADB. 9. 323.

14) Der Renommiste. Ein scherzhaftes Heldengedicht. [Schwabes] Belustigungen des Verstandes und Witzes. Bd. I. 1744.

15) Bremer Beyträge 1744/45. Bd. I. = Zachariä, Poet. Schriften 1778: I, S. 111—194.

16) Vgl. Zschr. f. dtsche. Phil. 19, 219. — J. A. Schlegel: Die Eule und die Nachtigall, eine Verwandlung. Brem. Beytr. 1747. Bd. IV. 3. St. — Gellert: Chloris 1746. — Dreyer: Fortsţg. der Brem. Beytr. V. 4. St. 1749.

17) Vgl. S. 29.

18) Poet. Schriften, 1778 I. 195.

19) Hinterlaß. Schriften von F. W. Zachariä, hsg. von J. J. Eschenburg Braunschweig 1781: S. 69.

20) Poet. Schriften I. 391.

21) Vgl. Kap. 4, S. 38: „Zwey schöne neue Mährlein".

22) Ramler, Einleitung in die schönen Wissensch. ... nach Batteux. (1758) ²L. 1774. — Aesthet. Lehrsätze und Regeln von Ant. Fr. Büsching, 1774. — J. Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, nach deutschen Mustern entwickelt. Berlin u. Stettin. 1783. Nicolai. — Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften von C. Meiners. Lemgo 1787. — G. G. Sulzers Theorie der Dichtkunst, bearb. von A. Kirchmayer. 1789. — Chr. Heinr. Schmidt, Theorie der Poesie 1767. Zusätze 1769. — Litteratur der Schönen Wissensch. ... Frankf. 1780.

23) Aesopus, oder Versuch über den Unterschied zwischen Fabel und Mährchen, von Ernst Ludwig Daniel Huch, der Vernunftlehre und Beredsamkeit Professor zu Zerbst. ... Wittenberg u. Zerbst. Im Verlage der Zimmermannischen Buchhandlung. 1769. 8°. 200 S. (Kgl. Bibliothek Berlin).

24) Vgl. S. 27.

25) [Contes de ma mère loye] Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralitez. Par le Fils de Monsieur Perreault de l'Acad. Frçoise. M. DC. XCVIII (Karlsruhe, Hof-Bibl.) = Holländischer Nachdruck der Pariser Orig.-Ausg. von 1697. — Vgl. H. Zech, P.s Contes usw. Stuttg. Progr. 1906.

26) Wie es später durch die Brüder Grimm fixiert ist.

27) Näheres darüber vgl. Dunlop, Gesch. der Prosadichtungen, hsg. Liebrecht 1851, S. 53. 90. 140. 405. — P. V. Delaporte, Du Merveilleux dans la litt. frçse. sous le règne de Louis XIV.

28) (2) La belle au bois dormant = Grimm KHM. (I.) Nr. 50. (Reclam).

29) Peau d'Ane = Grimm KHM. (I.) Nr. 65.

30) (6) Cendrillon = Grimm KHM. (I.) Nr. 21.

31) Man nannte sie deshalb „Descartiennes" um ihre Beziehung und innere Verwandtschaft zur Modephilosophie zu kennzeichnen: vgl. Frh. v. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich. I. Straßburg, Trübner. 1906. S. 289/90.

32) Vgl. Grimm KHM. III. 348: Einzelne auch sprachlich gute volkstüml. Züge.

33) Haupt-Nachfolger Perraults (vgl. Grimm KHM. III. 350. — K. Otto Mayer, Vierteljahrsschr. V. 374):

1. Gräfin d'Aulnoy. . ., Contes des fées IV. 1698
(Cab. des Fées 1786. T. II. III).
2. Gräfin d'Aulnoy. . ., Les fées à la mode 1698
(Cab. des Fées. T. IV.).
3. Gräfin Murat. . . ., Nouveaux contes des fées II. . . . 1698
(Cab. des Fées. T. I.).
4. Mlle de la Force . ., Les fées, contes des contes . . . 1698
(Cab. des Fées. T. VI.).
5. Gräfin d'Auneuil . ., La tyrannie des fées détruite . . 1698
(Cab. des Fées. T. V.).
6. Sieur de Préschac . ., Contes moins contes que les autres. 1698
(Cab. des Fées. T. V.).
7. ? . . . ., Les illustres fées 1698
(Cab. des Fées. T. V.).
8. Mlle l'Heritier . . ., ...
(Cab. des Fées. T. XII.).
9. [Sieur de Préschac?] . ., Nouveau recueil de contes des fées 1718
1731
(Cab. des Fées. T. XXXI.).

10. Gueullette . . . . ., Les soirées bretonnes, nouveaux contes des fées 1712
(Cab. des Fées. T. XXXII.).
11. Mme de Lintot . . ., Trois nouveaux contes des fées . . 1735
12. Mlle Lubert . . . ., ... 1743/45
(Cab. des Fées. T. XXXIII.).
13. Graf Caylus . . . ., Féeries nouvelles . . . .
(Cab. des Fées. T. XXIV.).
14. Fénélon . . . . . ., ...
(Cab. des Fées. T. XVII.).
15. Beauchamp . . . . ., Funestine . . . .
(Cab. des Fées. T. XXXI.).
16. Mme Fagnan . . . ., Minet bleu et Lupine, — Kanor.
17. . . . ., Voyages de Zulma dans le Païs des Fées. 1734
(Cab. des Fées. T. XVI.).
18. Mme le Prince de Beaumont, Magazin des enfans . . . . . .
(Cab. des Fées. T. XXXV.).
19. Mme de Villeneuve ., La jeune Ameriquaine et les contes marins 1740/41
(T. I. II.).

34) Frh. v. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich I, S. 259 ff. Hier wird dieses Märchen „Un conte approchant de ceux de fées“ als frühestes französisches Feenmärchen zum ersten Male hervorgehoben.

35) Die Sylphen, Ondinen, Gnomen, Salamander, Genien usw., die aus andern Vorstellungskreisen ins Feenmärchen herübergenommen werden, bedeuten ästhetisch dasselbe wie die Feen. Vgl. P. V. Delaporte, Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV, Chap. II. — Vgl. besonders des Abbé de Villars „Le Comte de Gabalis“.

36) Galland, Les mille et une nuits. 1704—1708.

36a) Ebda: Avertissement du Tme I.

37) Petis de la Croix, L'histoire de la sultane de Perse et des visirs. 1707. 12°. — Le Sage, Les mille et un jours. 1710 (ff.) — Contes orientaux 1743. — K. O. Mayer, Vierteljahrsschr. V, 381. Anm. 9.

38) Dasselbe meint Loebell, Die Entwicklung der deutschen Poesie. . . . II. 1858 (Wieland) S. 156. 259 ff.

39) Über das orientalische Märchen vgl. besonders: Pierre Martino, L'orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle. Paris 1906. II, Chap. III: l'orient et le roman.

40) Gueullette, Les mille et un Quarts d'heure, contes tartares. 1715. — Les Avantures merveilleuses du Mandarin Fum Hoam, contes chinois. 1723. — Les Sultanes de Guzarate ... contes mogols. 1732.

41) a) Außer seinen Féeries nouvelles (vgl. Anm. 33) schrieb Caylus auch „Nouveaux contes orientaux“ (1743). — b) Antoine Graf Hamilton,

1730: Le Bélier, Fleur d'épine, Les quatre Facardins. 1743: Zéneide (worin Alboflède).

42) Von Gueullette an ist dieser Prozeß zu konstatieren. Ich führe die Hauptlitteratur an (z. T. nach Martino a. a. O. — Zur Ergänzung vgl. Th. Pletscher, Die Märchen Charles Perraults, Berlin 1906, S. 36. — K. O. Mayer, Vierteljahrsschr. V, 382.

1. 1713 Les Aventures d'Abdalla, fils d'Hanif.
2. 1719 Les Voyages et Aventures des trois princes de Sarendib.
3. 1732 [Chevrier] Minakalis, fragment d'un conte siamois.
4. 1734 [Crébillon] L'écumoire ou Tanzaï et Néardané, histoire japonaise.
5. 1736 [Crébillon] Atalzäïde.
6. 1739 [Cahusac] Grigri, histoire véritable, trad. du japonais.
7. 1745 [Chevrier] Biribi, trad. du chinois par un français.
8. 1746 [Pajon] Histoire des trois fils d'Hali Bassa et des trois filles de Siroco.
9. 1746 [La Morillière] Angola, histoire indienne.
10. 1746 [Voltaire] Le crocheteur borgne.
11. 1746 [Voisenon] Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine.
12. [1748] [Diderot] L'oiseau blanc, conte bleu.
13. 1749 [Palissot] Zelinga, histoire chinoise.
14. 1752 [Chevrier] Maga Kon, histoire japonaise.
15. 1754 [Saurin] Mirza et Fatmé, conte indien.
16. 1764 [de Sauvigny] Apologues orientaux.
17. 1769 Inatula de Delhi, contes persans.
18. 1772 [St. Lambert] Fables orientales.
19. 1778 [Carbonne] Contes et fables indiennes.
20. 1780 Nouveaux contes orientaux.

43) Hauptvertreter einer solchen ausgesprochenen Mischgattung sind:

1. 1715 Les Aventures de Zéloïde et d'Amanzarisdine.
2. 1734 Les Voyages de Zulma dans le Païs des Fées.
3. 1743 Faunillane, ou l'enfant jaune.
4. 1745 Zulmis et Zelmaïde.
5. 1765 Contes des génies.

Die schon früher vielfach beliebte und z. B. von Bouterwek vertretene, von Grimm (KHM. III. 348) energisch zurückgewiesene Ansicht, daß das orientalische Märchen erst die ganze Feenmode hervorruft, wird von Martino wieder aufgewärmt. Das ist nur aus einer Unkenntnis der Entwicklung vor 1704 zu erklären. Er spricht also nur von contes de fées „die das Mittelalter geliebt hatte", nicht von den neuen, seit Perrault erschienenen!

44) Crébillon: 1734 L'écumoire. 1742 Le sopha. 1751 Ah quel conte!

45) Das gesteigerte Märcheninteresse dieser Jahre findet seinen Hauptausdruck in der großen Sammlung des Cabinet des fées, Paris (u. Genf) 1785—89.

XXXVII. Die Fortsetzung enthält eine Hauptsammlung der Zeit (T. XXXIX), die neue Tausend und eine Nacht von Chavis u. Cazotte. Chavis nimmt die Grundlage aus einer echten arab. Hdschr., Cazotte überarbeitet sie. Vgl. Grimm KHM. III. 119 Anm. — Cazotte: Œuvres badines et morales, Londres 1778. VII. — Œuvres badines 1788. — Œuvres complètes 1798.

46) Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst (1730) ^{3}1742, S. 183. — Einen nicht uninteressanten Beitrag zur Aufnahme der französ. Feenlitteratur in Deutschland bildet die Einleitung der 1783 erschienenen „Wintermährchen" (die selbst keine Märchen sind). Vor allem auch bibliographisch; denn der Standpunkt der Beurteilung ist ganz formal-naturalistisch.

47) Um einen klaren Überblick über die Märchenlitteratur wenigstens anzubahnen, ist im Anhang zu diesem Kapitel das erste Mal versucht, die Chronologie des Feen- und Morgenländischen Märchens, soweit sie im Zusammenhang einer solchen Arbeit gegeben werden kann, in der Weise zu veranschaulichen, daß orientalische und französische Märchen-Übersetzung sowohl voneinander als von orientalischer und französischer Märchen-Nachahmung und -Weiterdichtung scharf getrennt werden. Im Gegensatz dazu sind bisher alle Märchensammlungen, gleichviel ob Deutsches, Französisches oder Orientalisches, ob Dichtung oder Übersetzung enthaltend, zusammen zitiert worden, womöglich noch mit Sagen untermischt; wie z. B. in Pauls Grundriß, II. 1. Abt. S. 779 (1893). — Daß bei dem Mangel aller Vorarbeiten auf diesem Gebiet nur an den Versuch einer Chronologie (Bibliographie klänge zu anmaßend) gedacht werden kann, muß hervorgehoben werden: ich bin mir bewußt, vieles noch nicht verzeichnet zu haben, was in der Entwicklung seinen Platz beansprucht. Goedeke läßt einen hier vollkommen im Stich, und ebenso viele Bibliothekskataloge, da diese Märchen meist andern Büchern zufällig beigeheftet sind und oft nach langer Zeit erst festgestellt werden können. Der Hauptgrund aber, daß heute die Ausbeute an wirklich noch feststellbaren Büchern so gering ausfällt, während sie nach früheren Zeugnissen eine ganze Modelitteratur bildeten, liegt darin, daß die Bibliotheken früher überhaupt das Märchen ignorierten und auch jetzt als auf etwas Untergeordnetes noch keinen rechten Wert darauf legen. So finden sich nicht nur die alten Feenmärchen unter den unmöglichsten Rubriken, sondern auch Volksmärchen und neuere Märchendichtung sind nirgends gut geordnet und bequem zugänglich. — Es mußte aus diesem Grunde unentschieden bleiben, ob ein Märchen mehr unter die eine oder andere Abteilung gehörte, so oft ich das Buch nicht persönlich einsehen konnte; und es wird da manches zu berichtigen sein. Eine Spezialforschung lag ursprünglich nicht im Bereich der Arbeit; die ja auf etwas ganz anderes hinausgeht; sie mußte aber wenigstens versucht werden, da man sich auf Bekanntes nicht berufen konnte.

Auf den Anhang sei betreffs aller genaueren Zitate der im Text nur namhaft gemachten Werke verwiesen. (S. 49.) Man findet daselbst auch in den mit Gleichheitsstrichen versehenen Anmerkungsziffern die ev. Beziehung auf französ. Originale an-

gegeben; weshalb diese auch ausführlicher gebracht wurden, als eigentlich erforderlich war.

48) Vgl. Anm. 55.

51) Z. B. die märchenhaft geduldige Wiederholung des Wunders mit den Fischen, mit den immer wiederkehrenden Versen: „Fische, thut eure Pflicht" usw. im Wintermärchen.

52) Z. B. Der Goldne Spiegel, oder die Könige von Scheschian. L. 1772. (Spezielles Vorbild fürs Kostüm: Crébillon.)

53) Amathonte. Ein Persisches Märchen. (1799.) Reclams U. B. Nr. 454. — Weitere Märchen: Korane, ein Morgenländ. Mährchen. Altenburg u. Erfurt. 1801. — Murad, ein Persisches Mährchen. 1800/05. — Nachfolger vgl. A. 85 u. 86.

54) Orpheus. 1778/1780. — Der Derwisch. 1780. — Prinz Formosos Fiedelbogen u. der Prinzessin Sanaclara Geige. 1780. — Die Gesch. vom Goldenen Hahn. 1785.

55) Rieger (Klinger in der Sturm- u. Drangperiode, Darmstadt 1880) fragt S. 290 nach dem Märchen, das dem Derwisch zugrunde liegen mag. Es ist Pajons Histoire des trois fils d'Hali Bassa ... 1746 (vgl. Anm. 42, 8), deren deutsche Übersetzung von 1749 „die bezauberten Kinder" schon erwähnt wurde (S. 22); Wieland, dessen Anspielung im „goldnen Spiegel" Rieger zitiert, bearbeitete es später auch selbständig im Dschinnistan: da ist es „Neangir" in Th. I, S. 113. Es kommt sowohl das Motiv von dem Lebenskerzchen, das R. für ein Volksmotiv hält, als die Verwechslung der Köpfe bereits im Original vor. Überhaupt sind die Märchenvorgänge alle gegeben, nur daß Klinger den Derwisch, der dort bloß episodisch ist, zur Hauptfigur macht, und von da aus Persönliches in den Stoff hineinträgt. Als Märchendrama stellt der „Derwisch" eine ganz seltene Ausnahme in der Zeitlitteratur dar. Außer in der Oper war das Märchen vorher nur von Krüger auf die Bühne gebracht worden: sein Lustspiel „der blinde Ehemann" (1751) war ein Feenmärchen nach französischem Muster.

56) Versuch einer critischen Dichtkunst (1730) ^{3}1742. S. 183.

57) Gottsched, ebda. S. 197.

58) Der Inhalt dieses sehr unbekannten Werkes ist: (Die Zahlen nach den Titeln bedeuten die Anmerkungsziffern.)

1. Th. (1761)	1. Florine, oder die schöne Italienerinn.
	2. Die vollkommene Liebe.
	3. Anguillette.
	4. Immerschöne.
2. Th.	5. Der Palast der Rache. Ein Mährchen.
	6. Der Blätter Prinz. Ein Mährchen. = 33, 3.
	7. Das Glück der Spatzen. Eine Erzählung.
	8. Die glückliche Strafe. Ein Mährchen.

9. Die Begebenheiten der Finette. Ein Mährchen. = 33, 8. L'adroite Princesse = (Mlle l'Heritier, vgl. Pletscher a. a. O., S. 13).
10. Incomparabilis. Kein bloßes Mährchen.
11. Die Königinn der Feen. Kein bloßes Mährchen.

3. Th. (1762) 12. Graciöse und Persinet. = 33, 1. Gracieuse et Persinet.
13. Die Schoene mit den goldenen Haaren. = 33, 1. La belle aux cheveux d'or.
14. Der blaue Vogel. = 33, 1. L'oiseau bleu.
15. Der Prinz Kobolt. = 33, 1. Le prince Lutin.
16. Die Prinzessin Printaniere. = 33, 1. Printanière.
17. Die Prinzessin Rosette. = 33, 1. Rosette.
18. Der goldene Zweig. = 33, 1. Le rameau d'or.
19. Der Pomeranzenbaum und die Biene. = A. 33, 1. L'oranger et l'abeille.
20. Die gute kleine Maus. = 33. 1. La bonne petite souris.

4. Th. (1763) Don Gabriel Ponce de Leon. Eine spanische Neuigkeit.
21. Der Hammel. Ein Fee-Mährchen. = 33, 1. 2. Folgende desgl. bis mit Th. 6, Nr. 34.
Fortsetzung des Don G. P. d. L.
22. Finette Ascheprödel. Ein Mährchen.
Letzte Fortsetzung des Don G. P. d. L.
23. Fortuna. Ein Mährchen.
24. Babiole. Ein Mährchen.
Don Ferdinand von Toledo. Eine spanische Neuigkeit.
25. Der grüne Serpentino. Ein Mährchen.
Letzte Fortsetzung des Don F. v. T.

5. Th. 26. Die Prinzessin Carpillo.
27. Der wohlthätige Frosch.
28. Die Hinde im Walde.
Der Neue adeliche Bürger. Erster Theil.
29. Die weiße Katze.
Fortsetzung des Neuen adelichen Bürgers.
30. Bellebelle, oder der beglückte Ritter.

6. Th. Der Neue adeliche Bürger. Zweyter Theil.
31. Der Tauber und die Taube. Ein Mährchen.
Fortsetzung des Neuen adelichen Bürgers.
32. Die Prinzessin Bellastella und Prinz Carus.
Fortsetzung des Neuen adelichen Bürgers.
33. Der Prinz Marcaßin oder Frischling. Ein Mährchen.
Fortsetzung des Neuen adelichen Bürgers.
34. Der Delphin. Ein Mährchen.
Beschluß des Neuen adelichen Bürgers.

7. Th. (1764) 35. Schönweisse = 33. 7 (Les illustres Fées), desgl. die folgenden.
36. Der Zauberkönig.
37. Der Prinz Rogerius.
38. Fortuno.
39. Der Prinz Guerini.
40. Die Königinn der Blumeninsel.
41. Der Liebling der Feen.
42. Der Wohlthätige, oder Quiribirim.
43. Die von den Feen gekrönte Prinzessin.
44. Der unglückliche Betrug.
45. Die unzugängliche Insel.
46. Die irrenden Ritter. Elmedor von Granada = Aulnoy: Les chevaliers errans et le génie familier (1709), desgl. die folgenden.
47. Gesch. der Prinzessin Zamee und des Prinzen Almanson.
48. Gesch. des Prinzen Elmedor von Granada und der Prinzessin Alzayde.
49. Gesch. der Prinzessin von den Canarischen Inseln und dem Prinzen von Numidien.
50. Gesch. des Prinzen von Numidien.
51. Gesch. des Prinzen von Mauretanien und der Prinzessin von Castilien.
52. Gesch. der Fee der Herrlichkeiten und des Prinzen Solmacis.
53. Gesch. der Fee der Lüste des grausamen Amerdius.
54. Gesch. der Istheria.
55. Gesch. der Sultanin Valide.
56. Die Prinzessin Patientine im Walde des Eremites.

8. Th. (1765) 57. Schöner-als-Fee = 33, 4. (Mlle de la Force), desgl. die folgenden.
58. Persinette.
59. Der Zauberer.
60. Wirbelwind.
61. Grün und Blau.
62. Das Land der Vergnügungen.
63. Amors Macht.
64. Die gute Frau.
65. Die vernichtete Tyranney der Feen. Neue Feen-Mährchen. = 33, 5 — Gesch. der Cleonia.
66. Gesch. der Prinzessin Melicerte.
67. Agatia, Prinzessin der Scythen.
68. Die Prinzessin Leonisse.
69. Der Prinz Curids.

9. Th. 70. Reise des Zulma im Lande der Feen. = 33, 17.
71. Der Prinz von Aquamarina.
72. Der Unsichtbare Prinz (= Mme Levesque: le prince invisible).

59) Vorbericht zum I. Theile.

60) „Weil die erste Erzehlung allegorisch ist, so führen die darinnen vorkommenden Personen Namen, welche ihren Charakter anzeigen. Diese zu verstehen, hat man die Erklärung derselben in alphabetischer Ordnung beygefüget." (Vorbericht.) — Diese erste Erzählung ist „die schöne Italienerinn", in der das Suchen nach der „Kaiserrose ohne Dornen" (= die Tugend) symbolisch das erste Mal vorkommt. Es ist dies ein Ausdruck für das Höchste, was für den Aufklärer im Märchen sich gestalten ließ. — Wie beliebt dies Motiv war, zeigt eine Verwertung durch Katharina II. von Rußland, deren „Mährchen vom Zarewitsch Chlor" (Berlin 1782) es bis in die kleinsten Züge, nur in national-russisches Gewand gekleidet, zugrunde liegt.

61) So herrscht in den Märchen, die in der Sammlung von 1780 (einige Feen-Märchen für Kinder) denen des „Cabinets" entsprechen, Übereinstimmung der Namen. — Verdeutschungen französischer Märchen-Namen liefert übrigens auch Wieland bei seinen Anspielungen im Don Sylvio.

62) „Historie des pommerschen Fräuleins Kunigunde ... welche nach vielen verwunderlichen Begebenheiten eine Königin geworden. Neue Aufl. Elbing 1804" von Grimm KHM. III, S. 117 zitiert, und inhaltlich genau wiedererzählt. Bei Grimm wird nicht die Verwandtschaft mit dem Märchen der Aulnoy betont, das in der Tat Zug für Zug der Handlung zugrunde liegt. Daß dies „Volksbuch" wirklich weiter nichts ist, als die Ausschmückung einer Übersetzung der Aulnoy, wird durch die Übereinstimmung sämtlicher Namen mit denen unserer Übersetzung im „Cabinet der Feen", das den Brüdern Grimm unbekannt war, erwiesen; und jenes Volksbuch ist demnach nicht mehr als eine besondere Fassung des deutschen Märchens (Sechse kommen durch die ganze Welt = KHM. Nr. 71) anzusehen.

63) Nach Goedeke ist der Übersetzer Hans von Teubern.

64) ADB. 8. II. S. 293. — Kloß, Bibl. d. Sch. W. 1768, 3. St. S. 172: „Neue abgeschmackte Ammenmährchen in einem Ton dessen man schon längst überdrüssig ist."

65) „CONTES DE MA MERE LOYE ... Historien oder Erzählungen der Mutter LOYE. ... (Französisch und deutsch.) Berlin, Wever 1770." Dahin ist also Pletschers Angabe (Th. Pletscher, Die Märchen Charles Perraults, Berlin 1906) zu korrigieren: Er sagt auf S. 41: „Nachdem in Deutschland 1780 zum ersten Mal einzelne Märchen Perraults übersetzt worden waren, erschien die ganze Sammlung 1790 in der Blauen Bibliothek aller Nationen." — Eine Probe des Übersetzungsart ist das deutsche Inhaltsverzeichnis: 1. Die kleine Roth-Kappe. 2. Die verzauberte Jungfern. 3. Der Blau-Bart. 4. Die im Holz

schlafende Schöne. 5. Der Meister oder der gestiefelte Kater. 6. Aschen-Brodel, oder der kleine gläserne Pantoffel. 7. Riquet mit dem Zopf. 8. Das kleine Däumchen. 9. Die geschickte Prinzessin.

66) Berlin, Mylius, 1780. — Vorrede dat. v. 15. 10. 1779.

67) Nach Fénélons Totengesprächen u. a. — Als Quelle für die andern Märchen (der Aulnoy hauptsächlich) wird das „Cabinet des fées" zitiert. Gemeint ist das deutsche „Cabinet der Feen", da es 1780 noch kein Französisches gab. Die Beziehungen zu jenem vgl. Anm. 61.

68) Gotha 1790 ff. XI.

69) I.: „Über die Litteratur der Feen-Märchen." Es wird darin das erste Mal ein Überblick über Entstehung und Entwicklung des Feenmärchens versucht. Zwei Perioden sind unterschieden: 1. Die „alte", „wo man würklich an Feen glaubte", bis Mitte des 17. Jhdts. „Aberglaube, Tradition, Religion und Dichtung waren in dieser Periode der Geistes-Kindheit von Europa so gemischt, daß sie über alles den verdüsternden Nebel des sogenannten Mittelalters zogen, bis ihn der Sonnenstrahl der neuen aufgeklärten Wissenschaft zerstreute. 2. Die neuere Periode, wo man Feerey blos als Stoff zu angenehmen moralischen, ja religiösen Dichtungen gebrauchte." — Bahnbrechend hierfür sei der Pentamerone des Basile (1672) gewesen.

70) ADB. 100. II. S. 415/16. Spricht von den „längst schon übersetzten und verworfenen" Märchen Perraults ... „... nie hätten wir diese Armseligkeiten mit dem kleinsten Beyfalle, geschweige gar mit so weitgehenden Lobsprüchen begleitet, um uns nicht dem Verdacht blos zu stellen, daß es entweder mit unserm eignen Geschmacke nicht gar zu richtig stehe, oder daß wir gar den Geschmack unserer Leser irreleiten wollten. Blaubart und Eselshaut sind ja längst im Besitz angeführt zu werden, wenn man in Frankreich und Deutschland was „Extradummes" anführen will. Wieland ... hat längst geurtheilt, Herr Perrault müsse diese Märchen in seiner zarten Kindheit geschrieben haben; und gewiß, es soll schwer halten, daß jemals kindischeres und alberneres Zeug aus Gänsespulen fließen könne, als diese zwecklosen Schnurrpfeifereyen von der ersten bis zur letzten."

71) Vgl. Anm. 16 u. 17.

72) Zweyter Gesang, S. 26. Erzählung Isaks: Er geht mit Abiasaph spazieren, da erscheint ihnen ein „blumichter Vogel, schoen mit der farbe des himmels und purpurnen flygeln geschmydet", der so wunderbar singt, daß sie sich verleiten lassen, ihm zu folgen, und in einem wilden Walde in die Hände eines Riesen geraten, der sie eben schlachten will, um sie dem Teufel zu opfern, als der Engel des Herrn erscheint und sie befreit.

73) Vgl. K. Otto Mayer, Die Feenmärchen bei Wieland. Vierteljahrsschr. V.

74) Das Märgen vom Ersten Aprile. Ausm Holländischen ins Hochteutsche übersetzt. 3. Aufl. Buttstädt 1755. — In G. W. Rabeners sämmtl. Werken Stuttgart 1839 heißt der Titel: Das Mährchen vom ersten April. Aus dem Holl. ins Hochd. übs. Art Benzelaars van Saerdamm Zueignungsschrift an

s. l. Amme Aaf je Praatmoer van Sloten. Das etwaige Original dazu ist mir unbekannt. Doch wird wohl die „Übersetzung" fingiert sein, da typische Motive des Feenmärchens zugrunde liegen. Ein von allen Feen bei seiner Geburt begabter Prinz wird nur von einem bösen Zauberer Ciongok verfolgt, dem es zuletzt gelingt trotz der Standhaftigkeit des Prinzen und des Schutzes der Fee Zaïmane, ihn zu verderben. Aber nach seinem Tode wird Tsiamma auf einer Marmorinsel in dem See, wo er umkam, Gegenstand der Anbetung. Er wird der Gott der Unglücklichen. Man geht alljährlich am 1. April zu seinem Tempel, ruft ihn bei Namen und stellt sich, als ob man ihn suche. Später, als die Religion verachtet wird, schickt man nur noch leichtgläubige Leute zu dem Tempel und nennt das: in den April schicken. Nach dieser umständlichen Herleitung, zu der das Märchen bloß dient, kommt Rabener dann endlich zur Sache, zu den 7 × 7 Wahrsagungen vom ersten Aprile, die scherzhafte Prophezeiungen für Hof, Staat und Gesellschaft enthalten.

75) Im „Biribinker" sind, wie Mayer a. a. O. nachgewiesen hat, bis in Einzelheiten hinein die ganzen französischen Feenmärchenelemente der Zeit mosaikartig vereinigt. Seiner glänzenden Frivolität halber erschien der Biribinker als „komischer Roman" auch einzeln (Ulm 1769).

76) Wenn überhaupt Wielands Zeit ein Ideal von Dichtung haben konnte, so mußte es das sein, was er verkörperte. So ist es ergötzlich zu sehen, wie die ADB., sonst allem abhold, was irgend mit Phantasie zu tun hat, für den „Idris" ihre Ästhetik korrigiert, weil sie sehen muß, daß diese leichte Spielerei mit dem Wunder das naive Märchen sicherer vernichtet, als ihr Gezänk dagegen. In einer langen sophistischen Auseinandersetzung (ADB. II. 1. 97) macht sie sich immer wieder Einwände, die sie schließlich alle widerlegt. „Aber" — so beginnt sie — „eine Welt, wo Feen und Zauberer herrschen? Warum will man in einem Zeitalter, das so erleuchtet ist, als das unsrige, wo gesunde Philosophie mehr als jemals die Erscheinungen und Wunder gebannt hat, in dem 18. Jahrhundert, wo die Liebe eine feine Galanterie, keine unsinnige Herumschwärmung, ist, warum will man uns da in die Zeit eines Ariostes zurücksetzen?" Nach einer schwierigen, abgrundtiefen Untersuchung über das Wunderbare fragt man sich „Aber ... braucht man die Maschinen blos zur Auszierung oder zum Spotte ... warum sollte man eigensinnig und ekel seyn? Ich lese im Idris von Gnomen und Wunderwerken, gut, ich sehe, der Dichter will spielen, er giebt mir aber mitten unter diesen Dingen die artigsten Situationen, die treffendsten Bemerkungen, und das ist es, was ich suche." Und das Endresultat heißt: „Feen und Rittergeschichte werden viel erträglicher, da Idris ein komisches Gedicht ist, wo alle Feyerlichkeit des Ariost verschwindet, wo allenthalben die satyrische und lustige Laune hervorsieht." — Vgl. auch Jacobi, Winterreise, Düsseldorf 1769: rec. Klotz, Bibl. d. Schön. Wissensch. (1770) 13. Stück, S. 114.

77) Riquet à la Houpe. — Vgl. K. Otto Mayer, Zschr. f. vgl. Litt.-Gesch. 5, 122. — Anm. 33, 9, wo das Motiv auch vorkommt.

78) Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Mährchen, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und umgearbeitet. III. Winterthur. 1786—89. Enthalten (Quellenangabe nach Wieland, Vorrede zum 3. Th.):

I. 1. Nadir und Nadine: Pajon, L'Enchanteur ou la Bague de Puissance, frei übs. von Wieland.
2. Adis und Dahy: Le Sage, Les Mille et un jours: „Les frères Genies", frei übs. von Wieland.
3. Neangir usw.: Pajon, Histoire des trois fils d'Hali Bassa, frei übs. von Wieland.
4. Der Stein der Weisen, od. Sylvester und Rosine: Original von Wieland.
5. Timander und Melissa: Mme de Lintot, Anm. 33, 11: „Timandre et Bleuette (nicht Aulnoy), frei übs. von Wieland.

II. 6. Himmelblau und Lupine: Mme Fagnan, Minet bleu et Lupine, frei übs. von Wieland.
7. Der goldene Zweig: Aulnoy, Le rameau d'or frei übs. von Wieland.
8. Der Druide: bis auf Züge aus den „Voyages de Zulma" Original von Wieland.
9. Alboflède: Hamilton, aus Zéneide (unvollendet), vollendet und frei übs. von Wieland.
10. Pertharit und Ferrandine: Hamilton, aus Bélier, frei übs. von Wieland.
11. Der Zweykampf: Herr von E[insiedel].
12. Das Labyrinth: Herr von E[insiedel].

III. 13. Der eiserne Armleuchter: Caylus, Anm. 41. a): Hist. du Derwisch Abounadar, übs. Wieland.
14. Der Greif vom Gebirge Kaf: Caylus, Anm. 41. a) Hist. du Griffon, übs. Wieland.
15. Die klugen Knaben: Herr von E[insiedel].
16. Die Prinzessin mit der langen Nase: Herr von E[insiedel]. (Nach dem Französischen?)
17. Der Korb: Caylus, Anm. 41, a): Hist. de la Corbeille, übs. Liebeskind.
18. Lulu, oder die Zauberflöte: Liebeskind.
19. Der Palast der Wahrheit: Vfin. v. Adele u. Theodor.

79) Von der zünftigen „Theorie" wird dieselbe Ansicht vertreten. Vgl. Eschenburg, Entwurf einer Theorie d. schönen Wissensch. 1789. Unter „Mährchen".

80) Wielands Sämtliche Werke, Leipz. Göschen. 1839, 18, 254.

81) 1. Narcissus und Narcissa. 2. Daphnidion, Ein Milesisches Mährchen. 3. Die Entzauberung. — Davon erschienen bereits vorher: Nr. 1. „Aus e. Hdschr. das Pentameron von Rosenhain betitelt." Taschbuch f. 1803. Braunschweig, Vieweg. — Nr. 2. u. 3. dsgl., Taschenbuch der Liebe und Frdsch. gew. Frkf., Wilmans. 1804.

82) Sie ziehen sich bis ins 19. Jahrhundert hinein. In gewissem Sinn ist noch Platen mit seinen Abassiden dafür in Anspruch zu nehmen. Sicher aber Schulze mit der bezauberten Rose.

83) Solche kommen z. B. in den sonst nur galanten Verserzählungen der „Wintermärchen" (1783) vor.

84) Bei völliger Gleichgültigkeit des Inhalts stellt man Experimente mit der Form an: vgl. die „Skizzen aus der Feen- und Geisterwelt" von Fischer (1791). Da werden die einzelnen Märchen [bunt durcheinander ein Feen-M. der Mad. Levesque (le prince invisible), Tibetanische, Indische Märchen und antike Mythologie] in eine Reihe von Momentbildern zerlegt, die möglichst theatralisch ausgemalt werden.

85) Friedrich Christoph Weisser erzählte nicht allein „die Mährchen der Scheherazade neu (Lpz. Dyk. 1809—12. VI.)", sondern gab noch 1816 „Mährchen, Erzählungen und Anekdoten" heraus (Frankfurt, Wilmanns. 8°). Worin Nr. 5, Abenteuer des wortkargen Königs usw. (S. 54—104) = Mme de Lintot. Timandre et Blenette. — Nr. 13, Der Sternenbräutigam. Ein oriental. Märchen. — In den „Sämtl. pros. Werken", Stuttgart 1818 finden sich:

1810. Die Brautwerbung (= Aulnoy, la Belle aux cheveux d'or). II. 429.
1810. Die Schönen im Turm (= Mlle l'Héritier, l'adroite princesse) III. 57.
1811. Der Zauberhut (= Aulnoy, le prince lutin) . . . . . . III. 309.
1812. Prinz Torticoli u. Prinzessin Prognion (= Aulnoy, le rameau d'or) IV. 211.
1813. Prinzessin Florine u. König Hulderich = Aulnoy, l'oiseau bleu IV. 417.

Die kleinsten Märchen werden zu langen Romanen ausgedehnt, und sind in Abschnitte getrennt, welche wieder in viele Kapitel zerfallen. Der Stil ist — nach Wielands Ideal — leicht, flüssig, und besser als das Vorbild Wieland selbst. Aber unangenehm kokettierend, läppisch spielend, wie man es um diese Zeit kaum mehr erwartet. Auch findet man in den nichtsatirischen Partien Anklänge an Anton Wall. — Neben vielen gehässigen Anspielungen auf die Romantiker wird einmal einer derselben wirklich dargestellt, der es allerdings verdiente: Graf Loeben, als Typus eines Dichters „voll Karfunkelwuth und mystisch-romantischen Wahnwitzes" (III. 440). Er bekommt von dem Unsichtbaren „Prince Lutin" Ohrfeigen, während er seiner andächtigen Geliebten seine sämtlichen Werke vorliest, findet aber dadurch bloß seinen „neupoetischen und neuphilosophischen Glauben an Hexen und Gespenster über allen Zweifel erhoben". „Er eilte daher, die außerordentliche Spukgeschichte aller Welt zu erzählen und bald sah man sie ... zum Trost und zur Erbauung der gläubigen Einfalt zugleich mit dem gehörnten Siegfried, der heiligen Genoveva, dem Kaiser Octavianus und ähnlichen anmuthigen Historien auf allen Dorfkirchweihen und Jahrmärkten feiltragen." Deutlicher kann wohl die verhängnisvolle Herrschaft des „gebildeten" französischen Kunstmärchens nicht zutage treten, als in dieser Verständnislosigkeit der eignen nationalen Dichtung gegenüber, deren Wesen man in jener fremden Salonpoesie noch zur Hauptwirkungszeit der Romantik zu verspotten wagte. — Wie man übrigens diese Art

von Märchendichtung, wie man diesen kalten und gezierten Weißer als Vorgänger Hauffs in Anspruch nehmen konnte, ist völlig unverständlich; denn wenn dieser auch einmal orientalisches Kostüm annahm, blieb er doch immer ein Deutscher, stand er in innigster Beziehung zur Volksdichtung. Man muß kein Ohr für seine schlichte, volksmäßige Prosa haben, wenn man ihn mit dem tändelnden Weisser etwa aus stofflichen Gründen zusammenstellt. Vgl. H. Hofmann, Hauff. Frkf. 1902. — Ein ganz später Nachfolger Weissers ist Sternberg mit seinem Fortunat (1838).

86) Auch ins 19. Jahrhundert hinein erstreckt sich Aug. Mahlmanns Märchendichtung; der mehr den Typus Anton Walls in seiner „Liamande" (Schriften 1840, 5, 79) darstellt. „Prinz Bambu und die Prinzessin Zoraide" (Schr. 4, 1) ist allgemeiner im Sinne des französ.-orientalischen Kunstmärchens gehalten, zum Teil ironisch und moralisierend, aber nicht ohne Versuche, die Natur auf eine persönliche Weise hereinspielen zu lassen. Daß er höher steht als Weißer und für volkstümlichen Humor und echte Phantasiekunst etwas übrig hat, zeigt sein von Gozzi u. Tieck beeinflußtes Puppenspiel „der bezauberte Prinz oder des Doktor Pandolfo Begräbnis und Auferstehung". Ein ganzes Marionettentheater erschien 1806 (: König Violon u. Prinzessin Clarinette, Trauersp. i. 1 A. — Des Doctor Pandolfo Begräbnis u. Auferstehung. Lustsp. i. 1. A. — Harlekin der Eheflieher, Posse in 1 A.).

Anhang.

Chronologie
des Kunstmärchens im 18. Jahrhundert.

Vgl. Anm. 48.

* bedeutet, daß das Werk selbst durch die Bemühung des Auskunftsbureaus der Deutschen Bibliotheken, Berlin W 64, nicht zu ermitteln war. — Bei seltenen Werken ist der Fundort angegeben. — <> bedeutet, daß das betreffende Werk trotz des Titels kein hierhergehöriges Märchen enthält.

I.

Orientalische Märchen-Übersetzung.

Nr.

1. 1727 Begebenheiten des Mandarinen Fum Hoam. (Kgl. Bibliothek Berlin.)
2. 1730 [August Bohse] Tausend und eine Nacht nebst der Tausend und einen Viertelstunde. Lpz. 8°.
3. 1730 [August Bohse] Tausend und ein Tag. Lpz. 8°.
4. 1749 Die bezauberten Kinder, oder Begebenheiten der drey Söhne des Hali Bassa ... Delitsch, Vogelgesang. 8°. (Kgl. Bibl. Berlin.)

<1753 Orientalische Geschichte. Mit einer Zueignungsschrift ... (Nürnberg) G. P. Monath. Frkf. u. Lpz. 8°. (Kgl. Bibl. Berlin)>

5. 1756 [J. H. Saal] Abendzeitvertreib in verschiedenen Erzehlungen. Lpz., Gleditsch — 1777: Bd. 3, I. X. 4, XIII. XIV. XV. 5, IV. 6, III. 8, XIV. XV. (Ghz. Bibl. Weimar.)

Nr.

6. 1763 Almoran und Hamet, eine morgenländiſche Erzählung. In Bd. 3 der „Landbibliothek zu einem anmuthigen und lehrreichen Zeitvertreib. Lpz. 1762—78.“ (Univerſitäts-Bibliothek Heidelberg.)

7. 1766 Horams, des Sohnes Aſmars, anmuthige Unterweiſungen in den Erzählungen der Schutzgeiſter, aus dem perſiſchen Manuſkript getreulich überſetzt von Sir Carl Morell ... und nunmehr aus dem Engländiſchen ins Deutſche gebracht. 3 Bde. Lpz. bey M. G. Weidmanns Erben u. Reich. Kl. 8° — rec. ADB. 4. I. 305.

⟨1766 Anmuthige morgenländiſche Geſchichte. Nürnberg, G. P. Monath. 8° (Kgl. Bibl. Berlin)⟩

8. 1766 [J. R. F.] Morgenländiſche Erzählungen. Aus dem Franzöſ. übſ. Zürich, Heidegger u. Co. = 42, 16. — rec. ADB. 2. I. 272.

9. 1768 Die junge Americanerinn, oder Verkürzung müßiger Stunden auf dem Meere. Aus verſchiedenen Sprachen übſ. Ulm, bey Alb. Friedr. Bartholomäi: Th. III u. IV. = 33, 19 — rec. ADB. 2. II. 271.

10. 1768 Träume wachender Menſchen, oder hinduſtaniſche Erzählungen auf das neue überſetzt. Zwey Th. Ulm bey Bartholomäi. — rec. ADB. 9. II. 261. = Nr. 9: vgl. ADB. 12. I. 362.

11. 1768 Angenehme morgenländiſche Erzählungen ſcherzhafter und tragiſcher Begebenheiten, aus den Handſchr. der Kgl. Bibl. in Frankreich zuſ. getragen u. ins Deutſche übſ. von Georg Rudolph Wiedmern. Lpz. bey Haußwald. — rec. ADB. 10. I. 263.

12. 1768 Obidach und der Einſiedler. Eine morgenländ. Erzählung. In „Neue Abendſtunden“ II. 346. (Vgl. Abſchn. III. Nr. 4). — Vgl. Abſchn. II. Nr. 13.

13. 1770 Cardonne, Miscell. der morgenländ. Litteratur. Deſſau. = 42, 19. = Nr. 19.

14. 1776 Schummel, Kinderſpiele und Geſpräche: die „Geſch. v. Ali Cogia“. = 36. (Univ.-Bibl. München.)

15. 1780 Einige Feenmährchen für Kinder. Berlin, Mylius (Kgl. Bibl. Berlin): 8: „Geſch. v. Kaufmann u. d. Geiſt.“ = 36.

16. 1781 Neue Morgenländ. Erzählungen aus dem Franzöſ. II. Lpz. = 33, 13 u. 41.

17. 1781 [Joh. Heinr. Voß] Die tauſend und eine Nacht, arabiſche Erzählungen aus dem Franzöſiſchen des Anton Galland. Bremen 1781 — 85. VI. 8°. = 36. — rec. ADB. 51. I. 230. — S. 240. A. 35.

18. 1786 Palmblätter, erleſene morgenländiſche Erzählungen für die Jugend. Jena, Akad. Buchhdlg. Berlin, Reimer [übſ. v. A. J. Liebeskind] 1786—1800.

19. 1787 Erzählungen aus dem Orient. Deſſau. = 42, 19 = Nr. 13.

20. 1788 Selim und Zelinde, oder die Macht der Feen.

Nr.

21. 1789 [S. Schorch] Die eilf Tage; neue arabische Märchen ... aus dem Französ. Jena.

22. 1790 [Fr. Just. Bertuch] Blaue Bibliothek aller Nationen. Gotha IX, 1790 ff.: Bde. 2. 5. 6. 7. 8. 11. (Kgl. Bibl. Dresden).

23. 1790 Auswahl der besten Romane der Ausländer, aus ihren Sprachen übs. 1. Bdch.: Neue Orientalische Erzählungen des Grafen v. Caylus. = 41a.

24. 1790 Tausend und eine Viertelstunde, Tartar. Erz., von neuem a. d. Französ. übs. von G. S. G. S. Lpz., Weidmann. = 40.

25. 1792 [G. S. G. Schorch] G. S. G. S., Thessalische Zauber- und Geistermährchen aus dem Französischen der Demoiselle de Lussan. Zittau u. Lpz. Mit einer Vorrede von Wieland.

26. 1792 Neue Tausend und eine Nacht. Märchen aus dem Arab. ins Französ. übs. und hsg. von Chavis und Cazotte. Verdeutscht von C. A. W. Dresden. 4°. = 45.

27. 1793 Blicke ins Morgenland, Geschichten und Mährchen. Berlin u. Lpz.

28. 1793 [G. F. L. Bacmeister] Persische Erzählungen zur angenehmen Ausfüllung geschäftsloser Stunden, nach dem Englischen des Ambrose Philips. Lüneburg, Lemke.

29. 1796 Mährchen und Erzählungen für Kinder und Nichtkinder, Riga, Hartknoch Lpz. = 41a u. 42, 8. — rec. Allg. Litt. Ztg. 1797, Nr. 222, Sp. 124.

30. <1797 [Ch. B. Naubert] Almé, oder egyptische Mährchen.>

31. 1798 [Georg Friedr. Poeschmann] Sagen, Mährchen und Anekdoten aus dem Morgenlande. Riga. = 41a u. 42, 8. (Universitäts-Bibl. München) — rec. NADB. 55. S. 304.

32. 1800 Morgenländische Mährchen. Lpz., Sommer. 8°.

33. 1800 Erzählungen aus dem Orient. Jena, Voigt. II. 8°.

34. 1801 Erzählungen und Mährchen aus dem Morgenlande. Marburg, Krieger. 8°.

35. 1801 [Karl Müchler] Kleine Märchen aus dem Morgenlande. Berlin.

36. 1802 Kleine Mährchen aus dem Morgenlande. Berlin, Duncker u. Humblot.

37. 1806 Morgenländische Erzählungen oder orientalische Blumenlese. Lpz., Hinrichs.

38. 1809 [Aug. Samuel Gerber] Mährchen und Erzählungen für Kinder und junge Leute. Riga. 8°. = Nr. 29?

39. 1809 F. Ch. Weisser. Die Mährchen der Schehezerade, neu erzählt. Lpz., Dyk. — 1812. IV.

II.

Orientalische Märchen-Dichtung.

1. 1752 [Wieland] Erzählungen. Tübingen, Löffler. Nr. 2. 3. 7. Vgl. Mayer, Vierteljschr. V. S. 390.

Nr.

2. 1776 Wieland. Ein Wintermährchen. Teutscher Merkur, 1. Viertelj. S. 49.

3. 1778 Wieland. Hann und Gulphene, eine morgenl. Erzählung. Teutscher Merkur 1778. 1. Viertelj. S. 103.

4. 1778 Wieland. Schach Lolo, oder das göttliche Recht der Gewalthaber, eine morgenländ. Erzählung. Teutscher Merkur 1778. 2. Viertelj. S. 97.

5. 1778 [F. M. Klinger] Orpheus, eine tragikom. Geschichte. Genf, Legrand. I. 1778: rec. ADB. 41. 473. — II. 1778. — III. 1779. — IV. V. 1780.

6. 1779 Blauauge, ein Mährchen aus Morgenland. Lpz., Weygand.

7. 1780 [F. M. Klinger] Prinz Formosos Fiedelbogen und der Prinzessin Sanaclara Geige, oder die Geschichte des großen Königs. Vom Vf. des Orpheus. Genf. — rec. ADB. 48. I. 153.

8. 1780 [F. M. Klinger] Der Derwisch. Ormus. (Prag) — rec. ADB. 48. I. 153.

9. 1785 [F. M. Klinger] Die Geschichte vom Goldenen Hahn. Ein Beytrag zur Kirchenhistorie. — rec. ADB. 66. 90.

10. 1785 Hegrad. Die vier bezauberten Thurmknöpfe, ein marokkanisches Mährchen. — Thamas hala Beig. Pers. Mährchen: Vermischte Schr. Frkf. u. Lpz.

11. 1786 [Chr. L. Heyne, Ps:] Anton Wall, Bagatellen, Lpz. Th. I: Nr. 3, 6, 8. Th. II. Lpz. 1787: Nr. 5. (Kgl. Bibl. Berlin.)

12. 1788 Der Thurm von Samarah. ... Aus d. Arab. Lpz. — Vgl. ADB. 95. II. 480.

13. [1790] L. Tieck, Nadir, ein Mährchen in „Almansur, ein Idyll": Nesseln v. Falkenhain, 1798. S. 130. — Schr. Bd. 8, 259. — Vgl. Hauptteil II, Kap. 3, S. 103/4.

14. 1791 Chr. Aug. Fischer [Ps.: Chr. Athning], Skizzen aus der Feen- und Geisterwelt. Lpz., J. G. Beygang (Hof-Bibl. Karlsruhe): Nr. 2, 3, 5.

15. 1792 [Joh. Gottwerth Müller] Selim der Glückliche, oder der Substitut des Orimuzd, eine morgenländ. Geschichte vom Vf. des Siegfried von Lindenberg. Berlin und Stettin.

16. [1792] [L. Tieck] Abdallah. Eine Erzählung. Berlin u. Lpz., Nicolai. 1795. — Schriften, Bd. 8, 1. — Vgl. Hauptteil II, Kap. 3, S. 104 ff.

17. 1796 [L. Schwarz] Ahdim, eine morgenländ. Erzählung. — rec. A. W. Schlegel. — NADB. 31, S. 373.

18. 1796 Abdallah der Reisende. Riga, Hartknoch.

19. 1796 [G. L. B.] Schach Babu der Blinde oder der Zauberbaum, eine astrakanische Geschichte. Frkf., Zeßler.

20. 1796 Der Substitut des Behemoth.

21. 1797 [Graf Benzel-Sternau] Titania, oder das Reich der Mährchen

Nr.

aus dem klarfeldischen Archive gezogen. Regensburg, Montag-Weiße: Nr. 5.

22. 1799 [Chr. L. Heyne, Ps:] Anton Wall, Amathonte, ein persisches Mährchen. Altenburg.

23. 1800 [Chr. L. Heyne, Ps:] Anton Wall, Murad, ein persisches Mährchen II. — 1805. Altenburg.

24. 1801 A. Lafontaine, Mährchen, Erzählungen und kleine Romane. II. Berlin, Sander: Nr. 1. Die List der Natur, oder List über List = 41a), histoire du Griffon im Rübezahls-Gewand.

25. 1801 [Chr. L. Heyne, Ps:] Anton Wall, Korane, ein morgenländ. Mährchen, Altenburg u. Erfurt. (Kgl. Bibl. Berlin.)

26. 1802 [Joh. Gottfr. Richter] Mährchen, oder geheime Geschichte des Hofes zu Hebed. Lpz. (Riga).

27. 1802 A. Mahlmann, Erzählungen und Mährchen II. 8°. Lpz.: „Liamande" = Schr. 1840, V, S. 79 — „Prinz Bambu und Prinzessin Zoraide" = Schr. 1840, IV, S. 1 ff.

28. 1809 Jul. v. Voß, Tausend und eine Nacht der Gegenwart. Th. 1—4. Berlin — 1810 (Th. 1 u. 2. Kais. Univ. u. Landes-Bibl. Straßburg).

29. 1816 [Fr. Chr.] Weisser, Mährchen, Erzählungen und Anekdoten, Frkf. bei Gebr. Wilmans: S. 231, Nr. 13, Der Sternenbräutigam.

III.

Feenmärchen-Übersetzung.

1. 1761 Das Cabinet der Feen. IX. Nürnberg, Raspe 1761—66. Mit Kupfern (Holzschnitten!) (Grh. Bibliothek Weimar, Th. 1—3 auch Kaiserl. Univ. u. Landes-Bibl. Straßburg) — rec. ADB. 6. I. 309. — Inhalt 72 Stücke. Vgl. A. 58.

<1764 Mährchens einer Amme (Univ.-Bibl. Jena).>

*2. 1765 Geschichte des Prinzen Titi. II. Lpz., Hilscher. — rec. ADB. 2. II. 269. — Vgl. Gottsched, Versuch e. Crit. Dichtkunst. 1751, S. 528.

3. 1765 Die junge Americanerinn, usw. (vgl. I, Nr. 9): Th. I u. II. = 33, 19.

4. 1768 Der junge König, eine Erzählung. In: „Neue Abendstunden oder fortgesetzte Sammlung von lehrreichen und anmuthigen Erzählungen. Erster Th. Breßlau u. Lpz., Korn" (Bibl. v. Waldberg). S. 3—38. Rosanie, ein Feenmährchen. Ebda., S. 39—53. Beide M. = 33, 13. — Zeneide. Ebda. Zweyter Th. S. 274. = 41b.

5. 1768 [H. v. Teubern] Neue Feen- und Geister-Mährchen. Von Verfassern der Abendstunden, Lpz., J. G. Müller (Bibl. v. Waldberg). = 33, 13. — rec. ADB. 8. II. 293. — Klotz, Bibl. d. Schönen Wissensch. 1768 3. Stück, S. 172.

Nr.

6\. 1770 CONTES DE MA MERE LOYE OU HISTOIRES DU TEMS PASSÉ AVEC DES MORALITÉS PAR MR. PERAULT — Historien oder Erzählungen der Mutter LOYE von den vergangenen Zeiten nebst einigen Sitten-Lehren. Neuverbess. Aufl. mit Kupfern. A BERLIN CHEZ ARNAUD WEVER. (Kgl. Bibl. Berlin.)

*7. 1770 Romane und Feyenmärchen, V. Glogau.

8\. 1777 Hamilton. Mährchen. Aus dem Französ. Halle, Hendel.

9\. 1780 Einige Feenmährchen für Kinder. Berlin, Mylius. (Kgl. Bibl. Berlin.)

10\. 1790 Hamilton, Feenmährchen. Weimar, Industr. Compt.

11\. 1790 [Friedr. Schuetze] Weise und thörigte Mährchen aus dem Französ. übs. Hamburg. (Öffentl. Bibl. Hamburg.)

12\. 1790 [Fr. Just. Bertuch] Blaue Bibliothek aller Nationen, Gotha, IX., 1790 ff.: Bde. 1. 2. 3. 4. 9. 10. (Kgl. Bibl. Dresden) = 25; 33, 11; 41b; 33, 1. 2; 33, 6.

13\. 1792 [W. Ch. S. Mylius] Gallerie von romant. Gemälden, Arabesken, u. Calots. Berlin: Nr. II. Elmine oder die Blume, die nimmer welkt. = E. F. Masson de Blamant. — rec. Allg. Litt. Ztg. 1792. Jan. S. 247.

14\. 1801 Feenmährchen zur Unterhaltung für Freunde und Freundinnen der Feenwelt. Braunschweig. (Kgl. Bibl. Berlin): Nr. 2 u. 3 = 33, 1.

*15. 1801 Blaue Bibliothek für Kinder [auch unter dem Titel: Kindermoral im Feen-Märchen] 4 Bdch. Weimar. — ²1808.

<1804 E. A. Eschke, Kindermärchen. (1798) 2. Aufl. Berlin>

IV.

Feenmärchen-Dichtung.

1\. 1751 [Krüger] Der blinde Ehemann: Schönemannsche Schaubühne.

2\. 1753 [Wieland] Märchen vom Riesen und bezauberten Vogel: „Der Geprysfte Abraham.“ Zyrich. 2. Gesang, Vers 225. (Kgl. Bibl. Berlin.)

3\. 1755 [Rabener] Das Märgen vom Ersten Aprile. Ausm Holländischen ins Hochteutsche übs. 3. Aufl. Buttstädt. (Kgl. Bibl. Berlin.)

4\. 1756 Die Gutthätige, Königinn der Feen: „Abendzeitvertreib in verschiedenen Erzehlungen“, Lpz. I. Nr. X. (Ghzgl. Bibl. Weimar).

5\. 1764 [Wieland] Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva. Ulm. — rec. ADB. 1. II. S. 97.

6\. 1767 Akaschu und Zirphile ein Feenmährgen. Mientien. Mit Kupfern geziert, Frkf. u. Lpz. — rec. ADB. 6. II. 260.

7\. <1767 [Zachariae] Die fliegenden Menschen oder wunderbare Begeben-

Nr.

heiten Peter Wilkins. Braunschweig.> — rec. ADB. 6. II. 260. — Klotz, Bibl. d. Schönen Wissensch. 1768. 5. Stück. S. 149.

8. 1768 [Wieland] Biribinker, ein komischer Roman. Vgl. Nr. 5.

9. 1768 [Wieland] Idris, ein heroisch-komisches Gedicht in 5 Gesängen. Leipz. 8°. — rec. ADB. 11. I. 97.

10. 1769 Bevölkertes Ophir in der seltsamen Gesch. des Prinzen Piroh und der Prinzessin Horip. Frkf. u. Lpz. — rec. ADB. 14. II. 615.

11. 1769 Die neuentdeckten Insuln der Feen. Egypten. (Grhzgl. Bibl. Weimar.)

12. 1771 Geschichte und Zeitvertreib der Prinzessin Amaranth, während ihrer Gefangenschaft. II. 8°. Lpz. Vgl. ADB. 15. I. 249.

13. 1771 [Wieland] Der neue Amadis. Lpz. 8°.

14. 1772 Der Holzhauer und die drey Wünsche. Kom. Oper in 1 A. Eine freye Übersetzg. Berlin, Himburg. 8°. — rec. ADB. 20. I. 226.

<1772 [Fr. Just. Bertuch] Das Mährchen vom Bilboquet. Altenburg Richter.>

<1774 Mährchen für junge Damen, oder Beyträge zur Mädchen-Philosophie Bern, Haller. 8°. (Kgl. Bibl. Berlin.)> — Vgl. S. 13.

<1776 [E. A. A. v. Göchhausen], Antoinette, ein Mährlein aus der anderen Welt. Lpz. 8°.>

15. 1777 Kleine Chronik des Königreichs Tatojaba von Herrn Wieland dem ältern. Frkf. u. Lpz. — rec. ADB. 33. I. 181.

16. 1778 Der Schiffbruch, e. Mährchen in 4 A., von dem Vf. d. Fremore und Melime. Frkf. — rec. ADB. 42. I. 86.

17. 1780 Launigte Wintermährchen beym Camin zu erzählen, Basel. (Universitäts-Bibl. Königsberg.) Vgl. S. 13. — A. 39.

*18. 1782 König Splendid, ein Märchen. Nürnberg.

19. 1782 [Katharina II., Kaiserin von Rußland] Das Mährchen vom Zarewitsch Chlor. (Kgl. Bibl. Berlin.)

<1783 Launigte Sommermährchen, bey langen Sommertagen zu erzählen. Basel. (Kaiserl. Univ.- u. Landes-Bibl. Straßburg.)> Vgl. S. 14.

20. 1784 [Katharina II., usw.] Das Mährchen vom Zarewitsch Fewei. Bibliothek der Großfürsten Alexander u. Konstantin. . . . Berlin u. Stettin. (Breslau, Stadtbibliothek.)

21. 1786 [Wieland] Dschinnistan. Erlesene Feen- und Geister-Mährchen. III. Winterthur. — 1789. (Univ.-Bibl. Heidelberg.)

*22. 1789 [L. Wekherlin?] Das blaue Märchen, d. i. wahre und eigentl. Beschreibung von e. Währwolf. (?)

23. 1791 [Chr. A. Fischer] Skizzen aus der Feen- u. Geisterwelt. Lpz. (Hof.-Bibl. Karlsruhe.) — Vgl. A. 84.

24. 1792 [Schorch] Thessalische Zauber- und Geister-Mährchen. — rec. NADB. 4. I. — Vgl. Abschn. I. Nr. 25.

Nr.

<1794 [Heinr. Wohlfarth Rehkopf] Scenen aus der Feenwelt. II. Hamburg. — 1796 (Kgl. Bibl. Berlin).> — Vgl. Kap. 4, Anm. 52, 11.

*25. 1795 Nachlaß meiner Mutter Gans und meiner Amme Goldmund. 4 Thle. Riga. Müller. — 1798.

<1796 Die himmelblaue Mappe von Karl Jocoso.>

<1797 [Graf Benzel-Sternau] Mährchen am Kamin. 2 Thle. Hamburg und Altona.>

26. 1799 [Joh. Fr. Jünger] Prinz Amaranth mit der großen Nase. Eine moral. Erzählung aus den Jahrbüchern der Regierung des Königs Dideltapp des Großen und dessen Gemahlin Kikelkakel der Weisen. Nebst histor. Nachricht von der Königin Carunkel, dem Prinzen Hämpeditchen und dem Zauberer Talpatsch. Berlin. (Kgl. Bibl. Berlin.)

<1801 [Karoline Auguste Fischer] Vierzehn Tage in Paris. Ein Mährchen. Lpz. (Univ.-Bibl. Königsberg).>

27. 1802 Helene Unger, Prinz Bimbam.

*28. 1803 [Joh. Heinr. Chr. Heydenreich, Pseud.]: Gustav, Launige Erzählungen und Märchen. Lpz.

29. 1803 Georg Gottfr. Bürger, Schwänke, Erzählungen u. Mährchen. Lpz. u. Wien. (Univ.-Bibl. München.)

30. 1803 [Wieland] Narcissus und Narcissa. Taschenbuch f. 1803. Braunschweig, Vieweg.

31. 1804 [Wieland] Daphnidion — Die Entzauberung. Taschenbuch 1804. Frkf., Wilmans.

32. 1805 [Wieland] Hexameron von Rosenhain. Lpz. Enth. auch Nr. 30 u. 31.

33. 1807 [Graf Benzel-Sternau] Titania, oder das Reich der Mährchen, 2. Aufl. (Kgl. Bibl. Berlin).

34. 1808 Garlieb Merckel, Gulhindy, ein Mährchen. Rec. Jen. Allg. Litt. Ztg. 1808, April.

35. 1808 Das Mährchen v. d. langen Nase: Phöbus, hsg. H. v. Kleist u. A. Müller, Dresden. 6. Stück. II, S. 8—17. (Kgl. Bibl. Dresden.)

36. 1810 Apel u. Laun, Gespensterbuch. (Lpz. 1810/11.) Reclams U. B. Nr. 1791/95: S. 33 „Das Ideal". — S. 97 „König Pfau" (1809) = 33, I: Rosette.

37. 1816 Weisser, Mährchen, Erzählungen u. Anekdoten. Frkf., Wilmans. Nr. 5 = 33, 1.

38. 1818 Weisser, Sämmtl. prosaische Werke. Stuttgart. Vgl. Anm. 85.

Anmerkungen.

II. Abteilung.

Zu Kap. 4 der Vorgeschichte (S. 34—80).

1) Z. B. Etwas für Alle, in einer eingemachten ALLABATRITTA, oder lustige Gesellschaft, ... ans Licht gebracht von Erh. Michael Freudenberg. Hall, Joh. Andr. Scharff. 1731: Nr. 270 = Die Puppe (Strapparola). — Vgl. Germania 17. 329. — Die lachende Schule, das ist auserlesene, rare und kurtzweilige Historien .... in Druck gegeben von Chr. Ruckard. Hall. Verlegts Joh. Andr. Scheuner: S. 219—231 = Das Bürle (Grimm, KHM., Nr. 61). — S. 239—245 = Doktor Allwissend (Grimm, KHM., Nr. 98). — Vgl. Germania 17. 322.

2) Z. B. Der jüngere Eulenspiegel oder der schlecht erzogene Mensch. Mit schönen Figuren. Gedruckt zum erstenmal, 1765. — Der Sohn des alten Eulenspiegel erzählt den Bauern am Biertisch seine Lebensgeschichte. Er begeht von Jugend auf die größten Untaten und wird nach vielen schlimmen Streichen von einer Hexe, die ihn unschädlich machen will, in einen Hund verwandelt, und, als das nichts nützt, nacheinander in einen Hecht, in einen Hengst, zuletzt in ein Schwein. Als er eben geschlachtet und gegessen werden soll, befreit ihn die Hexe; er wird wieder Mensch; schließlich kommt er zu einem Einsiedler, und lernt dessen Handwerk, die Leute zu betrügen und insgeheim zu schlemmen; er weiß der Hexe, als sie ihm einmal wiedererscheint, ihren Zauberstab zu entwenden, verwandelt den Einsiedel in einen Bock, und wird selbst durch den Zauberstab zum Wunderdoktor der Umgegend, tut damit viel Kluges und Gutes, aber auch viel Böses.

Zuletzt überlistet ihn die Hexe wieder und gewinnt ihm in Gestalt einer lahmen Bettlerin den Zauberstab ab, und macht ihn zum Satyr. — Die Bauern, denen er das alles erzählt, wollen ihm nicht glauben: er zieht die Stiefel aus und zeigt ihnen seine Pferdefüße, er setzt die Perücke ab, und sie sehen seine Eselsohren. Entsetzt fliehen sie aus dem Wirtshaus. Nachts fangen sie ihn dann in seinem Haus und machen ihm den Prozeß. Lebenslänglich eingesperrt denkt er jetzt über seine Vergangenheit nach: „nun bereue ich, daß ich von Kindheit an gottlos gelebt habe und verfluche meine gottlose Erziehung". — Mit einer kolossalen Härte und Knappheit wird erzählt. Derb, roh, grausam; aber immer ernst und sachlich. Im 18. Jahrhundert ist ein solcher Stil, verbunden mit einer ganz naiven dichterischen Selbstverständlichkeit dem Wunder gegenüber, ganz erstaunlich. Das erklärt sich daraus, daß hier kein Zusammenhang mit der Zeitlitteratur da ist; daß der Dichter für Menschen aus dem Volke schreibt, und wahrscheinlich selbst ein Mann aus dem Volke ist, der persönlich Erlebtes und Erschautes in alte überkommene Formen kleidet, an die große Volkstradition anschließt. — Auch die primitiven Kupfer entsprechen dem: der Erzähler zeichnet seinen Zuhörern besonders eindringliche Situationen mit Kreide auf den Tisch. — Die ADB. bekam zufällig dies Buch in die Hände; sie mußte natürlich entsetzt sein. Vgl. ADB. 6. I. 310. — Nicht zu verwechseln ist diese Weiterdichtung in Art der Volksbücher mit den im 18. Jahrhundert üblichen Erneuerungen der Volksbücher. Vgl. Anm. 42.

3) Die „Unterredungen von dem Reiche der Geister", Leipzig, bei Samuel Benjamin Walthern. XVII Stücke in 3 Bden., 1730—1738 (Königl. Bibl. Berlin) enthalten an volkstümlichen Sagen- und Märchenstoffen: I. Bd., S. 136: Weiße Frau von Neuhausen. — S. 228: Geist Langmantel (vgl. Langbein, Sämtl. Schr. 7. Bd.). — S. 296: Pragischer Student, wird von einem Geist balbiert, balbiert denselben wieder (vgl. Musäus „Stumme Liebe"). — S. 447: Schlangenjungfrau, soll durch 3 Küsse erlöst werden. — S. 471: Der Rattenfänger von Hameln. — S. 506/10: Hedekin (Hütchen), Geist zu Hildesheim (vgl. Langbein, Talismane gegen die lange Weile II, 1). — S. 558: Das Horn von Oldenburg (vgl. Chr. B. Naubert, Neue Volksmährch. d. Dtsch. 1791, II, 221). — S. 601: Faust. — S. 609: Der Freischütz. — S. 615: Rübezahl. — II. Bd., S. 85: Weiße Frau zu Berlin. — S. 290: Die Mandragora. — S. 486/508: Hörselberg. — S. 496: Melusine. — S. 506: Das wüthende Heer; der treue Eckart; der Venusberg. — S. 508/9: Tonnhäuser. — S. 523: Petrus und der Schmied. — III. Bd. S. 296: Sage vom Domkapitel zu Lübek. — Die Sagen werden auf ihre Glaubwürdigkeit untersucht, und völlig als Tatsachen behandelt; eine ausführliche Theorie versucht sie zu begründen; und auf Grund der Heiligen Schrift, des Paracelsus und andrer Autoren entsteht eine umfassende Geisterlehre, die der eine der Unterredenden dem andern immer überzeugender beibringt. Trotz mancher gelehrter Zitate ist der Charakter des Buches bei aller Theorie populär, im Gegensatz zu andern Werken, die damals für und wider den Geister- und Hexenglauben geschrieben werden. Solche eigentlich gelehrte Werke

sind z. B. Gottfried Wahrliebs Deutliche Vorstellung Der Nichtigkeit derer vermeynten Hexereyen und des ungegründeten Hexen-Processes. Nebst einer gründlichen Beantwortung der .... unlängst herausgekommenen Untersuchung vom Kobold, mit welcher derselbe (d. Vf. des K.) sowohl den Herrn Geheimbd. Rath Thomasium als Johann Webstern ohne allen Grund zu diffamieren gesucht. ... Amsterdam. Nach Erfindung der Hexerey im 3. Seculo. — Johann Beaumont, Historisch-Physiologisch- und Theologischer Traktat Von Geistern, Erscheinungen, Hexereyen und anderen Zauberhändeln, Darinnen von den Geniis oder Spiritibus Familiaribus ... und was einige (insonderheit der Author viele Jahre aus eigner Erfahrung) davon wahrgenommen. ... Ingleichen die Gewalt derer Hexen, und daß es würckliche Magische Würckungen gebe. Anbey D. Bekkers bezauberte Welt, nebst anderen Skribenten, die sich dergleichen Glaubwürdigkeit wieder setzt, wiederlegt wird, aus der Engl. Sprache in die Teutsche mit Fleiß übs. v. Th. Arnold. Nebst einer Vorrede des Herrn Geheimbden Raths Thomasii. Halle 1721. — Die Vorrede des Thomasius ist natürlich ironisch und skeptisch. — Nachricht von einem gewißen Mönche in Dreßden, welcher sich, als eine böse Vorbedeutung, jezuweilen soll sehen lassen; nebst einer Untersuchung, was davon zu halten sey? Durch M. P. C. Hilschern. DRESDEN bei Chr. G. Hilscher. 1729. — Resultat: Der Dreßdische Mönch ist bey den Furchtsamen ein Gespenst, bey den Einfältigen eine geglaubte Sache, bey den Verständigen eine Fabel usw. — Die Gewißheit der Geister. Gründlich dargethan durch unlaugbare Historien von Erscheinungen, Würckungen, Zaubereyen, Stimmen. ... Zur Überzeugung der Sadducäer und Unglaubigen ehemals in Engl. Sprache geschr. v. d. fürtrefflichen Richard Baxter. Nunmehro aber ins Teutsche übersetzt. Nürnberg [1730] bey Peter Conrad Monaht (gläubig). — Caroli Bohemi schrifftmäßige und vernünfftige Gedancken von Gespenstern. Halle, Hilliger. 1731. — Gründlicher und wahrhaffter Bericht was zu Baldern bey Ellwangen, mit vielen Geistern in diesem jetzlauffenden Jahre 1737 vorgegangen. Europ. Staats Secretair, pars 34, p. 870. — Diese Anführungen illustrieren den S. 2 geschilderten Kampf der Aufklärung gegen den Wunderglauben und zeigen die letzten gelehrten und ungelehrten Verteidiger desselben. (Beibände an Bd. III. der „Unterredungen".)

4) Critische Dichtkunst 1742, Kap. V. — Andere Äußerungen Gottscheds über Volksmärchen siehe: Critische Dichtkunst, Lpz. 1751, S. 446.

5) Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste .... von J. Chr. Gottscheden. Lpz. 1760, S. 1666: „Das Wunderbare".

6) Vgl. Camillo v. Klenze, Die komische Romanze im 18. Jahrhundert. Marburger Diss. 1893. — R. Andrae, Studien zu den Volksmärchen der Deutschen von J. K. A. Musäus. Marburger Diss. 1897. — Gleim selbst brachte nur die Geister- und Spukerscheinungen der volksmäßigen Ballade in seine „Romanzen". Seine Nachfolger gingen dann weiter und verwendeten richtige Sagen- und Märchenstoffe.

7) Vgl. S. 7/8.

8) Vgl. S. 30.

9) Im Don Sylvio von Rosalva: Sämmtl. Werke 1839, I. 193.

10) In der Einleitung zum Dschinnistan, vgl. S. 52.

11) ADB. 1767. S. 278.

12) Vgl. ADB. und Klotz, Bibl. d. Schön. Wissensch. I, 1. St., S. 71.

13) ADB. 1770 (12. Bd.): „Seltsame Begebenheiten auf dem Schloße Otranto, eine gothische Geschichte. Lpz. 1768. — ... gehört in das Fach der schönen Melusine, aber diese Originale sind noch über der Copie. Eine erhitzte Einbildungskraft kann durch ungeheure Bilder, die sie entwirft, zuweilen belustigen, aber diese Karricaturen müssen niemals ohne Absicht daseyn, sie müssen ihren gewissen Grad der Wahrscheinlichkeit haben, und in dieser Art Feenmährgen eben das seyn, was die Maschinen im Heldengedichte sind. ...“

14) „Zwey schöne neue Mährlein, als I. von der schönen Melusine, einer Meerfey. || II. Von einer untreuen Braut, die der Teufel hohlen sollen. Lpz. i. d. Jubilate-Messe 1772.“ Ohne Namen des Vf. — Zum ersten Mal unter Zachariäs Namen erschienen in den Hinterlassenen Schriften von F. W. Zachariä, hsg. von J. J. Eschenburg. Braunschweig 1781. S. 38—68.

15) Schon dadurch unterscheidet sich diese Art der Behandlung von der komischen Romanze, die die sangbare Strophenform des Volks nachahmte (wie schon R. Andrae, Studien zu den Volksmärchen der Deutschen von J. K. A. Musäus, Marb. Diss. 1897, S. 3 feststellte), und keine bloß versifizierte Prosa war.

16) ADB. 20. II. 586.

17) d. h. aus dem Gleimschen Kreise, der dort seinen Sitz hatte.

18) 1773.

19) Herder hatte sie speziell bekämpft (vgl. Briefe über Ossian, a. a. O. 12 und Anm. 6) — wenn er auch Gleim selbst gelten ließ.

20) Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst. Dtsch. Museum 1777.

21) Adrastea II. 6 (Märchen und Roman) kommt die veränderte Gesinnung hauptsächlich zum Ausdruck. „Perraults einfältige Kindermärchen“ werden da getadelt; man solle sie lieber Märchen des Vaters Gansert nennen, denn eine Mutter Gans hätte sie ihren Küchlein zweckmäßiger erzählt: worunter Herder Vermeidung von „Schreckgespenstern, Wüthrichen, Wölfen, Ogres“ versteht. „Überhaupt ist nichts grausamer und ungesalzner, als die Phantasie eines Kindes durch schreckende Truggestalten zu verderben.“ Das Kindermärchen wird ein gefährliches Werkzeug, sobald der Glaube an einen bösen Genius darin überhand nimmt. Solcher muß als Falschheit und Irrtum ausgerottet werden. — Weiter soll in das vorgefundne Volksmärchen ein neuer tiefer Sinn vom Dichter gelegt werden — denn vorher ist es „nur ein Traum der Wahrheit“. Wie er sich das denkt, zeigt die Bearbeitung eines morgenländischen Märchens von seiner Hand: Während im Original ganz mit echtem Märchenschicksal ein armer Tagelöhner durch glückliche

Geistesgaben und ihre schlaue Anwendung es schließlich bis zum Sultan bringt — woraus sich allerdings keine „Lehre“ ziehen läßt — wird bei Herder der Held zum tragischen Verbrecher, der die Gaben der Geister, aller Drohungen ungeachtet, egoistisch ausbeutet und nicht zum „Allgemeinen Besten“ verwendet, und nun zur Strafe von den strengen Geistern vernichtet wird. — Von den pädagogischen Idealen und ethischen Tendenzen einer veredelten Aufklärung durchdrungen, opfert Herder hier die Reinheit und Schönheit der alten Überlieferung den „besseren“ Einsichten der Zeit auf. Die Auswahl der von ihm herausgegebenen „Palmblätter“ zeigt denselben Standpunkt in Auswahl der Märchen und Begründung der Neigung für sie. (Vgl. S. 24.) — Fast scheint dem zu widersprechen, daß er, wie die Romantiker, den Traum das Ideal des Märchens nennt: wie er das aber meint zeigen die Zusätze: „Wem das Zaubern versagt ist, der lehre wachend, nicht träumend; — Im Traum sind wir uns selbst die feinsten Richter, und deshalb muß das Märchen außer magisch auch moralisch wirken.“ Also, Morallehre um jeden Preis.

22) Vgl. Ellinger, Berliner Neudrucke. Einleitung zu Nicolais Almanach.

23) Kgl. Bibliothek zu Berlin. — Vgl. die Rec. ADB. 35, 1. —

24) Aus der kräftigen, ursprünglichen italienischen Sammlung des Basile, von der im September 1777 in der Bibliothèque universelle des romans ein Auszug erschien.

25) Ursprünglich war der Pervonte nicht so geplant. Aber die hier zitierte Fassung (die erst 1794 zustande kam) hielt Wieland selbst für die einzig wahre. Vgl. Bernh. Seuffert, Wielands Pervonte (im Euphorion).

26) Das mir zur Verfügung stehende Exemplar der Münchner Universitätsbibliothek trägt entgegen allen bibliographischen Angaben im I. Bande die Jahreszahl 1778, im II. 1777, im III. 1778. — I. 1778 ist demnach wohl Druckfehler für 1776.

27) Grimm, KHM., Nr. 71. — Am meisten stimmt das Schummelsche Märchen mit der Version aus den Schwalmgegenden, die KHM. III., S. 116 angegeben ist; an Stelle der Königstochter tritt der Churfürst von Maynz, und statt der vier sind es bei Schummel fünf Gesellen; wichtiger aber ist die Übereinstimmung in der Heilung durch das Kraut, das schnell geholt werden muß; denn dieser Zug vertritt das Wettlaufen, in dem alle andern Varianten gegen diese beiden zusammenstehen. Auch bei Grimm werden die eigenen Züge der 3. Variante hervorgehoben, die außer in unserm Märchen sonst nicht litterarisch fixiert scheint. — Mit dem damals bekannten und auch deutsch erschienenen Märchen der Aulnoy (Belle-belle) hat es keine Beziehung. Vgl. Anm. 62 des I. Tls.

Der Seltenheit des Buches wegen, in dem es zu finden ist, und um der Wichtigkeit willen, die es als erstes litterarisch fixiertes Prosamärchen besitzt (die in Anm. 1 zitierten Märchen kann man nicht litterarisch fixiert nennen, sie sind fürs Volk gedruckt), mag das Märchen hier folgen. Die [ ] Klammern beziehen sich auf die im Text gerügte Einfassung, ohne welche dasselbe als musterhaft auf-

gezeichnet gelten müßte: (S. 270—276) Personen: Jul(ius), Lou(ise), Phil(ippine), Leopold, Moritz, Alex(ander), Krön(chen).

[Jul. Was soll das Pfand thun?

Lou. Es soll eine rechte große abscheulige Lüge erzählen, so groß, daß man sie mit Händen greifen kann.

Jul. Nun Sie haben gewiß eine im Schubsack: Also geben Sie sie nur zum Besten; da ist Ihr Ohrring!

Lou. Ich muß es nur gestehen; gestern Abend kam ich eben dazu, weil unsre Muhme eine erzählte, eine recht dicke, derbe Lüge, und mein kleiner Bruder, der hörte da so andächtig zu, und glaubte alles steif und fest.] In Bremen ist einmal ein Kerl gewesen, ein [— I wie heißt man ihn nun gleich? — einer, der sich mit aller Welt herum schlägt; auf den Degen und auf die Faust —

Mor. Ein Renomist!

Lou. Ach nicht doch — es ist ein deutscher Name —

Jul. Ein Klopffechter!

Lou. Recht, recht, ein] Klopffechter. Der ist so geschickt gewesen, daß ers mit vier und zwanzig aufgenommen hat, und hat sie alle mit einander blessiert, und es hat ihm keiner was anhaben können. Der geht weg von Bremen, und will in der Welt herumreisen, um seines gleichen zu suchen. So wie er vors Thor kommt, sieht er einen Kerl da stehn mit der Flinte, der hat eben angelegt und will los schießen. Der Klopffechter fragt ihn, wornach er denn zielte? Der Kerl winkt ihm, er sollte ihn nicht stöhren. Indem schießt er los, und sagt: Da liegt er! Der Klopffechter fragt ihn, was denn? I ein Sperling, sagt er: Da hab ich ihn oben von dem Straßburger Münster weggeschossen!

[Phil. Was ist denn das, der Münster?

Jul. (lachend) Nun, die Lüge ist so dick, wie der Münster selber! Der Münster ist ein ganz erstaunend hoher Kirchthurm in Straßburg, und Straßburg muß doch wohl von Bremen 60 bis 70 Meilen seyn.

Lou. Nur Geduld: Es kommt noch besser!] Der Klopffechter spricht [also] zum Jäger: Höre, du bist mein Mann, laß uns beyde zusammen reisen! Das geschieht. Weil sie eine Ecke gegangen sind, husch, fliegt ein Kerl bey ihnen vorbey, so geschwind, wie ein Pfeil. Es währt nicht lange, keine 5 Minuten, ist er wieder da. Der Klopffechter fragt ihn, wo er so geschwind hin gewesen wäre? In Rom, sagte er, ich habe da einen Brief hingetragen.

[Krön. Nun, wie weit ist denn das wieder?

Jul. Nicht weit, kleine paar hundert Meilen. (Alle lachen)

Lou. Nur Geduld: Es kommt noch besser!] Die beyden sprechen [also] zu dem Laufer: Höre, du bist unser Mann! Willst du mit uns reisen? O ja, sagt er, warum nicht! Kurzum, sie reisen mit einander weiter. Weil sie

wieder eine Ecke sind, kommen sie an einen großen großen Wald, der wohl 4, 5 Meilen im Umfange hat. Da sehen sie einen Kerl vor stehen, der hat einen Strick in Händen. Der Strick geht um den ganzen Wald herum, und so wie der Kerl den Strick nach sich zieht, gehts knicks, knacks, britz, bratz, daß die Bäume alle kreuz und quer über einander stürzen, und der ganze Wald, ehe man eine Hand umdreht, da liegt.

[Alex. Nein, das ist, um sich schwach zu lachen.

Lou. Nur Geduld: Es kommt noch besser!] Die drey fragen also den Kerl, wer er wäre? Da sagt er, er wäre Knecht bey dem und dem Oberamtmann, der hätt ihn hieher geschickt, daß er den ganzen Wald umhauen sollte: Das Ding wäre ihm aber zu langweilig gewesen, er hätt es also so gemacht. Kurz, sie nehmen den auch mit und reisen weiter. In einer Weile kommen sie an einen Berg: Da sehen sie oben drauf wieder einen Kerl stehen, der hat sich in die Seite gestämmt und bläst und puhstet aus Leibeskräften. Sie fragen ihn, was er puhstet? Da sagte er, es wären hier herum 36 Windmühlen, die müßte er alle zusammen mit seinem Odem im Gange erhalten.

[Mor. Nun des Kerls seine Lunge hätt ich sehn mögen!

Leop. Pots, das muß närrisch gelassen haben, wie der Kerl so dagestanden hat und hat gepuhstet!

Jul. Nur weiter, nur weiter, ich kanns kaum erwarten.

Lou. Nun] den Puhstkerl nehmen sie denn ganz natürlich auch mit, und so reisen sie zusammen nach Maynz.

[Jul. Halt, daß wir nur nicht einen vor dem andern vergessen:] Erst der Klopffechter, dann der Jäger, dann der Läufer, dann der starke Knecht, dann der Puhstkerl, also fünfe zusammen [: nun, was wird?

Lou.] So wie sie nach Maynz kommen, das ist des Morgens früh um 2, hören sie, daß der Churfürst sterbens krank ist, und daß ihm die Doktors schon das Leben abgesprochen haben. Er könnte wohl noch gerettet werden, wenn sie nur ein gewisses Kraut kriegen könnten: Aber das wüchse bloß in der Schweiz, und dann müßte es auch noch den Vormittag Schlag 11 da seyn, sonst wäre alles umsonst und vergebens. Die fünf Kerls bereden sich mit einander, wie das Ding zu machen ist: Kurz, sie schicken aufs Schloß und lassen dem Churfürsten sagen, wenn er ihnen eine rechte gute Belohnung verspräche, so wollten sie ihm das Kraut verschaffen. Der Churfürst läßt ihnen wieder sagen, wenn sie das thäten, so wollte er ihnen so viel Gold und Silber geben, als der stärkste Kerl wegtragen könnte. Nun ists richtig! Mein [Monsieur] Läufer muß sich gleich auf den Weg machen, und fort nach der Schweiz. Unterdessen schlägt es 10, es schlägt halb 11, es schlägt 3 Viertel, der Läufer kommt nicht wieder. Den Kerln wird angst: Sie kriegen also geschwind den Jäger an, weil der so gut in die Ferne sehen kann, der muß auf den Thurm steigen und muß zusehen, wo der

Läufer steckt. Den Augenblick ruft er: Da liegt der faule Dieb und schläft, da bey Basel! Er mag wohl müde geworden seyn von der Reise! Aber wart, ich will dich aufwecken. Gleich kriegt er seine Flinte und schießt los, dicht neben dem Läufer in die Erde. Der wacht auf vom Schusse, und Knall und Fall auf und fort: eh der Jäger vom Thurme ist, steht er schon da und bringt das Kraut. Der Churfürst nimmt es ein, und wird auf der Stelle frisch und gesund. Drauf läßt er ihnen sagen, sie möchten nun jemand schicken, der das Geld abholte! Die schicken also des Oberamtmanns Knecht. Der geht in die Schatzkammer, und macht da alles ratzenkahl, daß kein Pfennig übrig bleibt: Aber daran hat er noch lange nicht genug! Er geht durchs ganze Schloß und packt da alles auf, was ihm nur ansteht, Silbergeschirr und Schmuck und Tischzeug, alles aufgeladen: Und weil nichts mehr da ist, geht er seiner Straße. Die Fünfe ziehn also zum Thor heraus, und wolln ihr Glück weiter versuchen. Aber sie sind noch keine Meile von der Stadt weg, sieh da, so sehn sie 2 Regimenter Soldaten marschiert kommen, die ihnen der Churfürst nachgeschickt hat, damit sie ihnen das Geld wieder abnehmen sollen. Nun ist guter Rath theuer! Der Klopffechter sagt: Wenns 24 wären, wollte ichs wohl mit ihnen aufnehmen, aber 2 Regimenter, das ist zu viel! Der Jäger sagt: Wenns einer wäre, wollt ich ihn wohl treffen, aber wie kann ich zwey Regimenter todt schießen. Der Läufer sagt: Ich will wohl fort kommen, ich kann mich auf meine Füße verlassen, aber wie solls mit euch werden? Der Knecht sagt: Wenn ich nur einen Strick hier hätte, so wollte ich sie alle mit einander umreissen, aber so kann ich nichts! Endlich kam der Puhstkerl und sagte: Laßt euch nicht bange seyn, ich steh euch vor alles! Was hat er zu thun? Er läßt die beyden Regimenter ganz nahe kommen, dann stellt er sich mitten hin vor sie und fängt wieder an zu puhsten; wie der Blitz sind die Soldaten über alle Berge, und man weiß bis diese Stunde nicht, wo sie hingestoben oder geflogen sind. [(Alle lachen)

Jul. Nein, so was von Lüge hab ich in meinem Leben noch nicht gehört.

Lou. Es ist nur gut, wenn man sie so mit Händen greifen kann, wie die!]

28) Th. III. 1778. S. 1—46: S. 4—14. König Hirsch. — S. 14—28. Der Rabe. — S. 28—45. Des Maulthiers Zaum.

29) die wegen ihres improvisatorischen Charakters überhaupt kaum wiederzugeben sind.

30) J. A. C. Werthes: Italiens Neueste Schaubühne von Karl Gozzi, Bern 1777—79.

32) Joh. Heinr. Jung: 1. (Henrich Stillings Jünglingsjahre. B. u. Lpz. 1778. S. 8:) Der Großvater und der Enkel = Grimm, KHM., Nr. 78. 2. (Ebda. S. 88:) Die alte Bettelfrau (Bruchstück) = Grimm, KHM., Nr. 150. 3. (Henrich Stillings Jugend. B. u. Lpz. 1779. S. 129:) Historie von Joringel und Jorinde = Grimm, KHM., Nr. 69.

34) Die Volksbücher spielen in Stillings Leben eine große Rolle. Sie sind die einzige Lektüre des Knaben außer Bibel und Katechismus. Vgl. „Stillings Jugend" S. 88: Octavianus, Haymons Kinder, Melusine. — S. 128: Erinnerung an Gestalten der Volksbücher, die jene „fromme romantische Stimmung" mit dem Natureindruck zusammen hervorrufen und die Erzählung des Märchens vorbereiten. — Vgl. das S. 34/35 gesagte.

35) Von Joh. Heinr. Voß, Bremen 1781—85 und Bürger, Götting. Magazin 1781, II, 2, S. 300—308 (Ankündigung).

36) Vgl. oben S. 23. 28.

37) Märchen und Romanzen, etwas zur Veränderung. Lpz., Hilscher, 1780 (Weimar, Grhzgl. Bibl.): Hafgafa u. Amarant, od. d. verwandelte Schloß, ein Märchen. — Ritter Karl, eine Romanze. — Kronfels u. Adelgunde, eine Romanze. — Völlig den Balladenton Bürgers nachahmend oder parodierend (vgl. Goedeke): bis in wörtliche Anklänge.

38) Johann Karl August Musäus (1735—1787): Volksmährchen der Deutschen, Gotha, 1782—87. V.

39) Vgl. Moritz Müller, Ausgabe der Volksm. d. D. Lpz. 1868: Einleitung. — Studien zu den Volksmärchen d. D. von J. K. A. Musäus von Richard Andrae. Marburger Diss. 1897.

40) ADB. 54. I. 169.

41) Vgl. Anm. 48.

42) Übrigens ist diese „Neuausgabe" nichts weniger als ernsthaft und volksmäßig und man begreift eigentlich nicht, was die ADB. daran auszusetzen hat: so echt im Stile des borniertesten 18. Jhdts. ist sie. Siegfrieds Vater ist Sieghard, König von Utopien, seine Mutter heißt Polyxene. Ein Ritter Erhard von Ehrenfried erzieht den jungen Siegfried. Die Wanderschaft des jungen Siegfried führt ihn in ein Dorf, wo er beim regierenden Bürgermeister zu Abend ißt und beim Oberprediger frühstückt. Alles von Satire auf Zustände des 18. Jhdts. durchsetzt und vollkommen im modernen Kostüm. Siegfried fährt z. B. in einer Postkutsche nach Worms, und was dergleichen Scherze mehr sind. Gilbalds, Königs von Worms, Tochter Florigunda befreit er vom Drachen (Übereinstimmung mit dem Volksbuch) und wird schließlich von deren Brüdern Genserich und Willibald getötet. — Die jämmerliche Verunstaltung des Sage würde noch hingehen, wenn der Verfasser sonst bei der Sache bliebe und wenigstens erzählte. Aber er tut nichts als schwatzen, auf 1 Kapitel Erzählung kommen 3 Kapitel Exkurse, Anekdötchen, Reflexionen usw. Vor allem kann er sich nicht genug tun, die naheliegende Interpretation von Siegfrieds „Hörnern" in unendlichen „Vorreden an alle Hörnerträger" und „Untersuchungen über die verschiedenen Arten von Hörnern" auszuführen — kurz, man kann sich nichts läppischeres und alberneres denken. — Der Neue Till Eulenspiegel, auf den in der Vorrede angespielt wird, scheint eine ähnliche Verballhornung des Volksbuches zu sein. Mir war sie nicht zugänglich. — Einigermaßen ernsthaft wiedergegeben finden sich Volksbücher damals nur in [Reichardts] „Bibliothek der Ro-

mane", (von 1778 an) die nach dem Vorbild der Bibliothèque universelle des romans vor allem eine Bekanntschaft mit vielen Stoffen vermitteln will, und deshalb oft mehr excerpiert als eigentlich erzählt. So kommen also auch (unter der Rubrik „Ritter-Romane" oder „Volks-Romane") Referate über den D. Faust, den Eulenspiegel, Hercules und Herculiscus, Ogier von Dännemark, die Aymons-Kinder, Herzog Ernst, den gehörnten Siegfried, Peter und Magelone, die Schildbürger usw. vor; zwar objektiv und ohne naseweise Aufklärungsironie (wie z. B. die Polemik gegen Kindlebens Verhunzung des Siegfried beweist); aber auch ohne dichterische Wertschätzung und innigstes Verstehen: vor allem fehlt der Sinn für die Form, es wird nur dann wörtlich erzählt, wenn ein treuherziger Ausdruck dem Referenten komisch vorkommt. Es ist selbstverständlich, daß eine solche bloß stoffliche Wiedergabe unter dem Gesichtspunkt des Romans die dichterische Erneuerung der Volksbücher durch Tieck nicht vorwegnimmt.

43) ADB. 56. I.

44) Dschinnistan I, S. XV.

45) In der Bibliographie des Märchens, Pauls Grundriß II. 1. S. 781 wird Chr. W. Günther als Verfasser der Erfurter Märchen genannt, und eine 2. Aufl., Jena 1857 erwähnt. Ein Beweis ist mir unbekannt.

46) Das Wort „Milchspeise" zur Charakterisierung des Kindermärchens taucht hier das erste Mal auf. Da es geradezu ungewöhnlich und sehr prägnant ist, halte ich es nicht für ausgeschlossen, daß W. Grimm, der diese Märchen gut kannte, sie besaß (Handexemplar auf der kgl. Bibliothek Berlin) und beurteilte, den Ausdruck „Milchspeise" fürs Märchen hier entlehnt hat. Auch die Übereinstimmungen im dritten Märchen (Der treue Fuchs) passen zu diesem Verhältnis: die wörtlich gleichen Stellen könnten ebensogut von hier übernommen sein, wie aus dem Volk. Um so mehr fiele dann das abfällige Urteil der Brüder auf. Vgl. die folgende Anm.

47) „... es liegen mündliche Überlieferungen zu Grund, allein sie sind dürftig und die Erzählung ist ungeschickt und schlecht". Dies Urteil ist unbegreiflich, weil es besonders scharf formuliert ist, während Musäus z. B. sehr gut wegkommt, und Vulpius desgleichen. (KHM. III. 378.)

48) 1. Volksmährchen der Deutschen. Sechster Theil. Nicht von Musäus. Halle, bei Francke & Bispink. 1789.

Inhalt: Weibertreue (Euryanthe-Fabel) — Der heimliche Richter — Die stummen Bekenntnisse — Die Wette, oder das Mährchen von Rist, dem Träumer. — Eigentliche Märchen sind alle vier nicht, die beiden letzten haben aber echte Motive; die Erzählung ist sichtlich Musäus nachgeahmt, fällt aber oft unwillkürlich ins Ernstere, Gefühlvollere; Witz und Anspielung sind viel seltner.

2. Neue Volksmährchen der Deutschen. Leipz. 1789—1793. V. 8°. [Christiane Benedictine Naubert.] Die einst sehr bekannte und beliebte, sogar von den Brüdern Grimm geschätzte Ver-

fasserin, der Wilhelm Grimm sogar noch einen Besuch abstattete, ist jetzt nicht mehr genießbar; zu endlosen wässerigen Romanen läßt sie die Sagen und mit Märchenelementen verbrämten Rittergeschichten, die sie verarbeitet, anschwellen. Nur selten versucht sie einen schalkhaft mißlingenden Witz. Eine weichliche Sentimentalität waltet vor. Auch das Märchenhafte ist ihr nur eine Würze, e i n Element unter vielen; das Verhältnis zum Wunder ist nicht dichterisch-selbstverständlich. Man höre folgende Stelle aus einem ihrer vielen mittelalterlichen Romane (Hatto, Bischoff von Maynz. Eine Legende des 10. Jhdts. Lpz. 1789): „Zuweilen, meine Leser, ist der, welcher die Legende von Hatto dem Zweyten erzählt, in Verdacht gekommen, als hänge er zu sehr am Wunderbaren, als begünstige er die Hirngespinste, welche jetzt nur gar zu sehr gehegt und gepflegt werden, und gieße dadurch Gift in den geringen Labetrunk, den er euch zur Erholung nach euren Geschäften darbeut. Ich weiß hierauf weiter nichts zu sagen, als daß ich euch die Geschichten der Vorzeit so erzählen muß, wie sie ehemals erzählt wurden; ohne darum behaupten zu wollen, daß die Sage wahr oder unwahrscheinlich sey. Wollte ich alle Vorurtheile des grauen Altertums, die mir auf meinem einfachen Pfade begegnen, weglassen, so würde ich euch keine Geschichte der einfältigen mittleren Zeiten, sondern des aufgeklärten 18. Jhdts. liefern; wollte ich alle Dinge dieser Art wiederlegen, so überschritte ich die Gränzen des Romans, und thät Euch, meine Theuren, wahrlich große Schande an, zu wähnen, daß Ihr meiner Belehrung bedürftet, um zu wissen, was Ihr für Wahrheit, und was für Fabelwerk zu halten habt." — Natürlich wird hier — um alles „wahrscheinlicher" zu machen — die alte Sage ganz abgeändert, Hatto wird nicht von den Mäusen gefressen, sondern stürzt sich in einen Brunnen. — Weitere Märchen-Romane: Amalgunde von Italien, oder das Mährchen vom Wunderquell; Alme, oder ägyptische Mährchen.

3. Erzählungen nach Musäus von Karl Müller. Breslau u. Lpz. 1792. Inhalt: Schatzgräber — Poltergeist.
4. Volksmährchen aus Thüringen von Fr. Wilh. Möller. 1794. Vgl. NADB. 15. II., wo eine Stilprobe des mir unzugänglichen Buches mitgeteilt wird, die als Karikatur des Musäus angeführt zu werden verdient: „Anno 1300 und einige 60, als fast in allen christlich frommen Landen, von dem Geschmack geitzenden Frankreich an, bis zu dem rohen, unluxuriösen Polen hin, der große apostolische Orkan gegen das schwache Pilgerschifflein der Waldenser tobte, dessen Schlauch, woraus er brauste, Lucifer, der Zwietrachtsprofessor, laut neueren Nachrichten, in die Esse eines aufgeblasenen Nichtdenkers gehängt haben soll, ein Orkan, auf dessen Wogenwirbeln

das Religionsungeheuer, Intoleranz genannt, seinen Rachen weit aufsperrte und alle unschuldige, eine antisymbolische Witterung von sich gebende, Ketzer verschlang, wie ein brüllender Löwe in der Wüsten Lybiens eine wehrlose Gazelle, da machte auch, wie jedermänniglich bekannt ist, die Ober- und Unterpfalz — das vorwärts vernagelte Schwaben in Companie mit dem damals verdumpftem Böhmen keine Ausnahme... usw." Inhalt: Die Hörselbergsschenke — die silberne Braupfanne.

49) In der Bibliographie Pauls Grundriß II, 1 heißt es „Vulpius ist nicht Verfasser". Ein näherer Beweis dafür war mir nicht bekannt.

50) Inhalt:

I. 1. Prinz Löwenzagel, oder: was seyn soll, schickt sich wohl.
   2. Der Schwan, oder: die Prüfung des Herzens.
   3. Trudchen, oder: eine Liebe ist der andern wert.
   4. Der Sterndeuter, oder: der unglückliche Irrtum.
   5. Der eiserne Mann, oder: der Lohn des Gehorsams.

II. 1. Der Zauberpalast, oder: die Macht der Liebe.
   2. Der weiße Bock, oder: die bestrafte Neugierde.

Eingeleitet sind die zwei Bändchen durch eine Vorerinnerung, die die Märchen als Erzählungen einer Amme hinstellt, von der ausdrücklich gesagt wird, daß sie zwar nicht viel Romane gelesen habe, aber doch bei Leuten ‚von gutem Stande' war, von denen sie manchmal was aufgeschnappt hätte, das sie aber freilich nicht so gut wieder hätte von sich geben können: „Da sie alt war, nahm ich sie zu mir, und ließ mir von ihr durch die Erzählungen der Märchen, die ich hier liefre, die langen Winterabende vertreiben." — Nr. 5 ist Grimm, KHM., Nr. 136; abweichend hiervon derselbe Stoff in Anm. 52, Nr. 11.

51) Dies und die folgenden Zitate im 1. Märchen des I. Bdes.

52) Bei einer genauen Durchforschung jener obskuren Litteratur würden sich gewiß noch manche Spuren von Volksmärchen herausstellen. Aber im Grunde wird eine solche Untersuchung nicht viel anderes ergeben, als im allgemeinen hier angedeutet ist. Das Hauptcharakteristikum bleibt eben die Wahllosigkeit und Ahnungslosigkeit dem Stofflichen gegenüber: man weiß gar nicht, was man unter den Händen hat und stutzt es bloß für die Unterhaltung zurecht. Einige Beiträge sollen hier immerhin zu einer näheren Charakteristik versucht werden.

1. Hellfried und Hulda. Ein Mährchen aus den gräuelvollen Tagen der Vorzeit. 1792.
2. Kleine Romane für Freunde Vaterländisch'er Sagen, hsg. vom Vf. der romantischen Gemälde. Lpz. 1792: Nächtliches Abentheuer im Schlosse zu Nordheim: Gespenster machen einen Armen durch Schätze reich.
3. Wundergeschichten sammt den Schlüsseln zu ihrer Erklärung. Hsg. v. Cajetan Tschink. Wien 1792. — Hier findet sich u. a. die Legende von der Pförtnerin, deren Amt bei ihrer Flucht aus dem Kloster durch die Jungfrau Maria verwaltet wird, auf höchst interessante Art romanhaft als

wirkliches Vorkommnis dargestellt und verstandesmäßig begründet; sehr bezeichnend für die sensationelle Ausnutzung alter Motive.

4. Schwänke von A. F. E. Langbein. II. Dresden u. Leipz. 1792. Das angebliche Volksmärchen(= sagen!)motiv vom Bieresel verwendet, wie auch später von L. viele Märchenstoffe, zum Teil echte, in schlechten Versen erzählt werden, aber nur in niedrigster, meist lasciver Unterhaltungstendenz. Vgl. Anm. 3.

5. Eichenblätter oder die Märchen aus Norden von M. Reinecke. 2 Bde. Gotha, Perthes, 1793. — Der 1. Band enthält bloß eine Geschichte „Der Nixen Eingebinde", sehr ausgesponnen und zu einem ganzen Roman verarbeitet; nicht ohne einige stofflich und stilistisch gute Züge. Daneben allerdings wieder sehr viel Witz à la Musäus, oft scheinbar gegen die bessere Einsicht, nur weil es so üblich ist. In der Grundfabel einige Ähnlichkeit mit der „Nixe im Teich" Grimm, KHM., Nr. 181; jedenfalls auf Mündliches zurückgehend. — Die Einleitung zum 1. Bde. ist in demselben Ton geschrieben wie das „Mährleinbuch für meine lieben Nachbarsleute" (vgl. S. 67): Kurze Sätze, Apostrophen, Altertümelnde Treuherzigkeit. Der Stil der eigentlichen Erzählung dagegen ist ganz anders. — Bei einem 2. Bde. wird später in der ADB. „treffende Allegorie, satyrische Laune: dichterischer Kopf!" gerühmt. Dieser Band war weder durchs Auskunftsbureau noch durch Anfrage beim Verlag nachweisbar; der 1. Band ist in meinem Besitz.

6. Bibliothek der grauen Vorwelt. 1. Bd. Lpz. 1793: „Die drey Spinnrocken".

7. Prinzessin Sirta. Ein abentheuerliches Mährchen der grauen Vorzeit. Lpz. 1793 (Hofbibl. Darmstadt). — Altdeutschelnde Namen (Ulvilde, Othar, Adelgunde); das Motiv mit dem Ring könnte, wie manches andere, feenmärchenhaft sein; an Stelle der Fee wäre dann allerdings der deutschtümelnden Kostümierung gemäß die „Waldfrau" getreten. Das Motiv des Dienens einer Frau unerkannt bei ihrem Geliebten und dessen Scheinhochzeit mit einer andern, um sie zu demütigen, könnte deutsch-volksmäßig sein. Im übrigen romanhaft-langweilig.

8. Das Burggespenst, eine Geschichte der Vorzeit von F. K. L. M—n. Weißenfels u. Lpz. 1793. Schlußwort „... noch manches schöne Blatt würde ich anfüllen können mit Ebentheuern, Befreyungen und Gezwerg..."

9. Alaziel, oder Sagen aus den grauen Vorzeiten der Zauberwelt, Frkf. u. Lpz. 1793. — Scheint nach der Anzeige (NADB. 15. II.) stofflich reich zu sein; denn es wird (ironisch) besonders empfohlen, wenn je ein Institut für Ammen gegründet würde, um die „Geistermährchen" zu lehren.

10. Gallerie von romantischen Gemälden, Arabesken, Grotesken und Callots. Von Chr. L. M(ylin)s. Berlin 1792. Nr. 5: „Der halbe

Hahn" a. d. Franz. des Restif de la Bretonne zeigt in der Übersetzung Sinn für Volksmäßiges.

11. [Heinr. Wohlfahrt Rehkopf], Scenen aus der Feenwelt von M. R. II. Hamburg 1794—96 (Kgl. Bibl. Berlin) enthalten keine Feenmärchen, sondern, zu einem großen Roman ausgesponnen, das deutsche Märchen vom „Eisenhans" (Grimm, KHM., Nr. 136). Die Züge der mündlichen Überlieferung lassen sich überall genau herausfinden; „Ottmar, der Braun", dem der Vater den Tod geschworen hat, weil er den Eisernen hat aus dem Turm entrinnen lassen, wird von diesem heimlich im Wald erzogen, und später auf Abenteuer ausgeschickt; er dient der Königstochter als Stallbub (bei Grimm Küchenjunge und Gärtner) und gewinnt als fremder Ritter mit Hilfe des Eisernen unerkannt dem König drei Schlachten; schließlich gibt er sich zu erkennen. Um diese einfache Handlung ist nun eine Verschlingung von vielen romanhaften Begebenheiten gewunden; sentimentale Situationen, tiefsinnige Erziehungstheorien machen sich breit, im Sinne des 18. Jhdts. werden moralische Idealreiche von unschuldigen heitern Menschen errichtet; kurz, das Ganze geht auf etwas wesentlich anderes hinaus, als auf Märchen-Dichtung.

12. Emma von Ruppin, eine Geschichte voll Leiden, Freuden und Wunder. Lpz. 1794. — Geschichte einer geheimen Gesellschaft auf dem Riesenberg von Jahrhunderte alten Männern, die mit Geistern in Verbindung stehen. Vgl. NADB. 18. I.

13. Der Köhlerpflegling, oder der Ritter von der Rose. Ein altes Volksmährchen. Leipz. 1795.

53) Es ist kein Zufall, daß es von der Volksüberlieferung zuerst die Sage ist, die durch wissenschaftliche oder dichterische Beschäftigung zugänglich gemacht wird, und gegen Ausgang des 18. Jhdts. geradezu das Märchen auch im Sprachgebrauch vertritt: dem rationalistischen, unpoetischen Zeitalter stand immerhin die Sage näher, da aus ihr historische Belehrung zu schöpfen oder Interesse am Kostüm zu nehmen war. Deshalb schreibt Musäus hauptsächlich Sagen auf, und lokalisiert seine 3 Märchen nach ihrem Vorbild, ebenso seine Nachahmer.

54) Vgl. Briefwechsel (Hinrichs 1881) S. 426. — Auch als Quelle für die Dichtung der Romantiker kommt er in Betracht: Steig, Arnim I. S. 102.

55) Vorrede zur Ausgabe des William Lovell vom Jahre 1813.

56) Wenn Tieck gerade Gozzi sich zum Vorbild nahm (wie er später im Phantasus eingesteht), so übersah er doch dabei die nationalen Gründe, die jenem eine Märchenposse, Märchensatire gestatteten: vor allem war da die Beschaffenheit des italienischen Volksmärchens selbst maßgebend. So wie es z. B. schon lange im Pentamerone des Basile fixiert war, schien es ganz und gar für Lustspielzwecke geeignet, denn es zeigte bereits in seiner Prosafassung eine ausgesprochne Tendenz zum Amüsement. Der Witz dominiert, kühne und groteske Bilder werden scherzhaft zur Bezeichnung ganz unangemeßner Dinge verwendet — trotzdem bleibt durch Frische und Ungeschminktheit des Ausdrucks der volkstümliche

Charakter gewahrt. Das Märchen ist bei den Italienern nicht wie im Deutschen heilige reine Tradition des Ehrwürdigsten, und Gozzi versündigt sich nicht an ihm, wenn er es zur ergötzlichen Unterhaltung auf die Bühne bringt: im Gegenteil, er macht oft Ernsteres aus ihm, als ursprünglich in der Tradition da ist. Zuerst zwar will er den impotenten Schreibtischdichtern, die nach Regeln das Publikum rühren, beweisen, daß man ohne Regeln, ja an der Hand des „dümmsten" Kindermärchens rühren könne. Nach und nach aber kommt er immer mehr zu einem echten Märchenton, der selbst vom deutschen Standpunkt aus zu billigen ist. Zu bloßer litterarischer Polemik, zu negativem Bloß-Verulken ist er viel zu produktiv. Tieck stand in dem Kampf zwischen Nüchternheit und Poesie, der sich damals über ganz Europa verbreitete, auf Gozzis Seite; er hatte Ähnliches anzugreifen wie er; er hielt daher auch seine Mittel für erlaubt: und übertrug die polemisch-komische Tendenz aufs deutsche Märchen, das auch auf der Bühne einen ganz andern Charakter hätte bewahren müssen, da es etwas vom italienischen Grundverschiedenes war.

57) Allg. Litt.-Ztg. 1797 IV. S. 565.

58) Natürlich ist von den selbsterfundenen Märchen, die sonst in den „Volksmährchen" vorkommen, hier nicht die Rede. Sie werden bei der eigentlichen Dichtung Tiecks behandelt. Vgl. S. 122 ff.

59) „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens. Eine Tragödie." Romant. Dichtungen. II. 1800. — Sehr charakteristisch ist eine eigne allerdings spätere Äußerung Tiecks über die Entstehung des „Rotkäppchen": „Frühling 1800 schrieb ich ... den poetischen Scherz Rotkäppchen. ... Die Andeutung dessen, was unmöglich mit ganzer Wahrheit dargestellt werden kann, machte das thörichte Mährchen heiterer und wunderlicher" (bei einer Aufführung)!

60) KHM. III. S. 50.

61) So Theodor Pletscher in seiner Arbeit über Perrault (Die Märchen Ch. P.s). Berl. 1906. Mayer & Müller. S. 41. — Gerade einige Stellen dieser Arbeit zeigen, wie wenig ich übertreibe, wenn ich von der Ahnungslosigkeit spreche, die man vielfach dem Volksmärchen gegenüber in Kreisen hat, die sich als „gebildete" auf ihren „Verstand" etwas zugute tun. Hier heißt es z. B.: „Dem Germanen eignet eine gewisse wimmernde Sentimentalität, die sich bei jeder Gelegenheit im Idyll behaglich auslebt und so zur episch-lyrischen (!) Breite führt" (S. 44)!

62) Wie dagegen eine angemessene Behandlung dieses Stoffes aussehen kann, hat in jüngster Zeit eine Bearbeitung Emil Alfred Herrmann's nach dem Wortlaut der Brüder Grimm gezeigt. Sie wurde Weihnachten 1905 im Heidelberger Hebbelverein zuerst aufgeführt, und neuerdings mit großem Erfolg (Weihnachten 1906) im Düsseldorfer Schauspielhaus (abgedruckt in der Zeitschr. „Kind u. Kunst"), — ein Zeichen dafür, daß nicht nur das absolut Schlechte auf die Leute wirkt, und daß es nicht durchaus notwendig wäre, zu Weihnachten den Kindern die miserablen Machwerke mit Ballett und äußerlichstem Prachtaufwand vor-

zusetzen, wie es leider sonst überall noch der Fall ist. Für die Kinder ist das Beste gerade gut genug; aber wie kann man von den Erwachsenen Verständnis fürs Märchen verlangen, wenn es dem Kind schon früh auf der Bühne mit allen Mitteln äußerer Dekoration unmöglich gemacht wird, ins Wesentliche einzudringen?

63) Leipzig, Weygand. „Herrn Kilian Binder, dessen Ehegespohn und allen alten Weibern gewidmet von Peter Kling." (Kgl. Bibl. Berlin.)

64) Inhalt:

I. Das Mährlein (S. 9–15).

Erstes Mährlein: Ein Ritter von einem Nebenbuhler in ein graues Männlein verwandelt und durch seinen Enkel erlöst.

Zweites Mährlein: Traum eines Weibes unter der Linde, Kinder aus einem Brunnen zu bekommen.

Drittes Mährlein: Eine Art Vision, die gute Anwendung von Geld lehrt.

Viertes Mährlein: Verrufner Wald, in dem drei Schwestern durch Zauber blödsinnige Kinder bekommen, aus denen ein Riesengeschlecht entsteht.

Fünftes Mährlein: Sage vom Baumeister (ägypt. Rhampsinitsage).

Sechstes Mährlein: Der Ritter von Donndorf und seine 100 Töchter.

Siebentes Mährlein: Löweneckerchen (ein Bär statt des Löwen) (S. 16—130).

Legenden vom Rübezahl

Erste bis zehnte Legende (S. 130—222).

II. Legenden vom Teufel

Erste bis sechste Legende (S. 225—307).

Spuckereyen

Erste bis achte Legende (S. 308—361).

Schlußmährlein (S. 361—365).

65) Feen-Mährchen. Zur Unterhaltung für Freunde und Freundinnen der Feenwelt. Braunschweig, bei Friedr. Bernh. Culemann. 1801 (Kgl. Bibl. Berlin). Inhalt:

1. Die belohnte Freigebigkeit, oder das Glück der schönen Klara: Von der guten und bösen Schwester, ähnlich wie Frau Holle, nur gänzlich modernisiert.
2. Der Riesenwald: Aulnoy, L'oranger et l'abeille, frei umgedichtet. Tourmentine = Tertulla, Aimée = Aurore; statt des Orangen- ein Pfirsichbaum; Wunschhut, nicht Zauberstab. Friedliche Änderung: das alte Riesenweib versöhnt sich mit der Entflohnen und bleibt bei ihr. (nicht nach dem dtsch. „Liebsten Roland" direkt, vgl. Grimm, KHM. III, S. 382).
3. Personet und Mathilde: Aulnoy, Gracieuse et Persinet. — Daß die

französischen Märchen in der Kindheit deutsch vom Vf. erzählen gehört worden sind, geht aus der ungenau anklingenden Namengebung von Nr. 3 u. 2 hervor. (Hier kommt eine böse Fee namens Marzibille vor. Vgl. S. 183.)

4. Der Geistertanz: Spuck durch Mut vertrieben (wörtliche Bemerkung im Handexemplar der Brüder Grimm, was eben auf der Kgl. Bibl. sich befindet).
5. Der arme Schuster und sein geistiger Freund: Ein Geist schenkt dem Schuster ein Faß mit Wein, jedem andern wirds Blut. (do.)
6. Die drey Gürtel: Frau, die ihren untreuen Mann wieder gewinnt, durch Abkauf der Brautnacht von einer andern (ungenaues Referat bei Grimm, KHM. III. S. 382). — Aulnoy, L'oiseau bleu; aber nur ganz leise anklingend, im Hauptmotiv, das vielleicht auch dem Deutschen entstammt.
7. Die Wahrsagenden Vögel: Ehrlichkeit währt länger als Falschheit; = Grimm, KHM. Nr. 107; die beiden Wandrer. Lokalisiert und romanhaft ausgesponnen, zumal anfangs.
8. Der Müller von Achim: Anekdote.
9. Die Jacobinacht auf dem Kiphäuser Berg: Sage.
10. Die drey Stunden im Reiche der Todten: Sage.
11. Das Schloß im Walde und Ritter Gundiberts Abentheuer: Grimm, KHM., Nr. 93 u. 121, in rittermäßiger Einkleidung.
12. Prinzessin Geldena aus der Wasserstadt: aus 1001 Nacht.
13. König Durandu und seine drey Söhne: Grimm, KHM. Nr. 63: Müllerbursch und Kätzchen.
14. Die schöne Wandernde: Nurredine überwindet alle Versuchungen durch Gerstenkörner einer Fee. Oriental. Einkleidung.
15. Das singende klingende Bäumchen oder der bestrafte Übermuth: Grimm, KHM., Nr. 88 und 127. — Romanhaft ausgeschmückt, und oft ans Sentimentale grenzend, aber mit guten Momenten. Z. B. im Ausdruck: „da lag die stolze Prinzessin."
16. Die sieben Schwäne: Grimm, KHM. Nr. 49, mit einer sehr modernen pikanten Liebesgeschichte verbunden, die Heldin ist eine „Frau von West", deren Namen man die Hexenhaftigkeit jedenfalls nicht ansieht.

66) Beide Briefe zitiert nach Ph. O. Runge, Hinterlass. Schr. 1841. 42. Desgl. Arnims Brief.

67) Über das Dialektverhältnis der Märchen vgl. Steig, Archiv f. d. St. d. N. Spr. u. Litt. 107, S. 277 ff. und Hamann, Palaestra XLVII, 1906. S. 61 ff.

68) Runges eigene Charakteristik in dem oben zitierten Brief an Zimmer.

69) Selbst wenn persönliche Momente, wie Steig sie nachzuweisen sucht, im Ausdruck vorhanden wären, so würden damit noch nicht Runges Märchen zu bewußten Kunstschöpfungen gestempelt sein. Aber abgesehen davon sind solche Mo-

mente an sich gar nicht so anzusehen, wie Steig es tut. Es ist doch z. B. sehr gewagt, den Wunsch des Weibes, Papst zu werden, als katholisierenden Zusatz des Romantikers hinzustellen! Erstens liegt gar nichts religiös-katholisches, denn das allein ist Runge eigen, in diesem Wunsche: es ist nur die politische Machtstellung des Papstes, die hier in Frage kommt. Und zweitens: warum soll eine sehr phantastische Vorstellung von der Macht des Papstes mit dem protestantischen Volksbewußtsein unvereinbar sein? Entweder ist es noch mittelalterliche Tradition, die sich im Märchen bewahrt hat, oder wahrscheinlicher die rein ästhetische Erfassung der Stellung des Papstes als Herr der Welt, die gerade fernen Provinzen sehr möglich ist: sie haben in ihrem Winkel so etwas gehört, und können, gerade weil sie nichts mit ihm zu schaffen haben, im Märchen zu einer solchen Vorstellung von seiner Macht und Herrlichkeit gelangen. — Auch die Bemerkung Runges, daß er erst eine ungefähre Vorstellung vom „starken Hans" habe, ihn bald aber näher kennen zu lernen hoffe, braucht man keineswegs so aufzufassen, als ob er nur im großen eine Ahnung vom Stoff habe und im übrigen das Einzelne hinzudichten wolle: schon aus dem Zusatz „welches eigentlich der plattdeutsche Herkules ist", spricht die Notwendigkeit, mehr von ihm hören zu müssen, und nach genaueren Berichten über seine Taten zu suchen; und im übrigen dächte ich, sprächen Runges eigne Äußerungen deutlich genug für seinen engsten Anschluß an die Überlieferung. Vgl. S. 70, unten.

70) So setzt Arnim in dem oben zitierten Brief Runge die Bestrebungen des Heidelberger Kreises auseinander.

71) Vgl. Steig, Goethe und die Brüder Grimm, 1892. Einleitung über die Jahre 1802/3.

72) Vgl. Anm. 61 des III. Teiles, wo jedenfalls zuerst an einfache Bearbeitung gedacht ist, obgleich die Dichtung unwillkürlich einsetzt.

73) Briefwechsel zwischen Jakob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit, hsg. von H. Grimm und G. Hinrichs. 1881. Vgl. daselbst S. 84. 85. 120. 123. 150. 153. 161. 173.

74) Cl. Brentanos Briefe I = Ges. Schr. VIII. S. 161.

75) Hamann, Palaestra XLVII: Die lit. Vorlagen der KHM. und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm, 1906.

76) Steig, Arnim und die Brüder Grimm, 1904.

77) Steig, Arnim und Cl. Brentano. S. 309 [1813].

78) Besser als mit diesen Worten Wilhelm Grimms (KHM. 1812, Vorrede) ist das Wesen des Volksmärchens kaum zu charakterisieren. Vgl. übrigens die sonstigen Schriften Wilhelms zum Märchen: Kl. Schr. Hinrichs 1881. S. 320—358.

79) Es wird vielleicht befremden, wenn die einzige Sammlung, die gleichzeitig mit der Grimmschen Anspruch auf litterarische Würdigung erheben könnte, im Text nicht behandelt ist. Es geschah das mit Absicht, da im wesentlichen innern Zusammenhang eigentlich ebensowenig Platz für die Büschingschen Märchen ist, als in der äußeren Feststellung epochemachender Wirkungen. Er stellt höchstens in ge-

wissem Sinne eine Nachfolge Otmars dar, das wissenschaftliche Prinzip überwiegt, trotz aller schönen Worte, die er in der Einleitung macht, wo er nicht ohne Selbstbewußtsein erzählt: „Wie die Lust an Mährchen sich in mir entwickelte, oder die Geschichte der Entstehung dieses Büchleins." In das tiefste Wesen des Märchens ist er nicht eingedrungen. Es ist schon sehr charakteristisch, daß seine „Mährchen, Sagen und Legenden" (1812) nur 3 eigne Märchen enthalten (: Das M. v. Popanz. Das M. v. der Padde. Die Gesch. (des Bauern Kibitz), mit den Rungischen zusammen 5!

Der reichen Grimmschen Sammlung gegenüber mußte die seine, die 1812 noch vor dieser erschien, verschwinden. Er fühlte das auch und suchte sie in einer Kritik in der Wiener Litteratur-Zeitung (1813, Sp. 27) herabzusetzen, und seine eigne herauszustreichen. Er drang nicht durch und übte keine Wirkung aus: die fiel allein der Grimmschen Sammlung zu. Auch litterarhistorisch wäre er längst vergessen, wenn nicht durch komplizierte Zufälle gerade bei ihm die echteste Dialektfassung der Rungischen Märchen (Nr. 57, 58) sich bewahrt hätte. Der Ton der drei Märchen, die er selbst bringt, ist relativ schlicht, aber zu weitschweifig und der Stoff recht dürftig.

Die auch von ihm erwähnten, meinen Nachforschungen nicht zugänglichen „Vaterländischen Volksmärchen" von „Gustav" (1805 oder 1806) bilden vielleicht eher eine bemerkenswerte und selbständige Stufe in der Entwicklung. Nach einer unbegründeten Notiz in Bohata und Holtzmann, Lexicon Pseudonymorum, sollen es brandenburgische Märchen sein, was auf ein landschaftliches Sammelprinzip schließen ließe, wie Büsching es in seinen Sagen und Legenden handhabt.

Daß auf die Grimmsche Sammlung bald eine Volksmärchensammlung nach der andern hervorschoß, braucht hier nicht mehr beachtet zu werden. Es kam nur darauf an, das Volksmärchen von seiner litterarischen Verachtung bis zum Punkt seiner endgültigen Anerkennung und vorbildlichen Fixierung zu verfolgen, um für die Betrachtung der Märchendichtung der Romantiker die rechte Basis zu finden.

Anmerkungen.

III. Abteilung.

(S. 81—205.)

1) Die einzige Untersuchung, die dem romantischen Märchen im Zusammenhang gewidmet wurde, Hermann Todsen's Arbeit „Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens. Berlin 1906“ kommt prinzipiell zu keinem anderen Resultat. Das liegt schon in der Begrenzung des Themas, welches nicht das Märchen bei den Romantikern, sondern das „romantische Märchen“, — nicht die Phantasiedichtung jener Menschen, sondern eine sauber eingezäunte litterarhistorische „Gattung“ betrachten will. Deshalb bleibt der ganze Brentano weg, „weil er nicht unter Kunstmärchen im engeren Sinne gehört“, Arnim wird überhaupt nicht erwähnt, dagegen muß Keller es sich gefallen lassen, in den Tieck-Hoffmannschen Märchentypus einrangiert zu werden, weil „Spiegel das Kätzchen“ litterarhistorisch vom „Kater Murr“ abstammt! Auf dieselbe äußerliche Weise werden Storms schwächliche Märchen nicht nur von Tieck und Hoffmann abgeleitet, sondern „dem Vollendetsten, was die Romantiker auf diesem Gebiete schufen, an die Seite gestellt“. Dann ist es auch nicht zu verwundern, wenn Hoffmanns dichterische Weltanschauung bis auf lächerliche Kleinigkeiten aus Novalis hergeleitet wird; (wie kann man das, was aller poetischen Anschauung der Welt gemeinsam ist, auf ein spezielles Vorbild zurückführen?!) wenn die Stimmen der grünen Schlänglein im Hollunderbusch als Nachbildung Tiecks hingestellt werden! — Das ist leider für „litterarhistorische Untersuchungen“ typisch. Es gibt nur eine Erklärung solcher unnötigen Motiv- und Vorbildhascherei: man weiß eigentlich nichts zu sagen

und steht innerlich der Sache, über die man schreibt, fremd gegenüber, so füllt man die Seiten außer mit unendlichen Inhaltsangaben mit solchen Spitzfindigkeiten.

2) Dschinnistan III, 18. — Vgl. Anm. Abt. I, Nr. 78. — Auch das Motiv der drei Knaben mag aus dem Dschinnistan entlehnt sein: Im III. Bde., S. 35 findet sich die Geschichte von den drei klugen Knaben, die als Schutzgötter einem Jüngling zu seiner von einem despotischen Oberpriester geraubten Geliebten verhelfen. —

Zur Textfrage der Zauberflöte muß noch festgestellt werden, daß man allen Ernstes bedauert hat, daß nicht Goethe, welcher doch allein der Ursprung alles Vollkommenen sein kann, den Text geschrieben hat. Man höre folgende Rhapsodie aus der neusten „Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart" von Engel (1906): „Nur die Ungunst der österreichischen Verhältnisse hat den durchaus deutschgesinnten Mozart verhindert, seine unsterbliche Musik in deutschen Worten zu setzen. Welch vollendetes Kunstwerk wäre entstanden, hätten sich Goethe mit seiner starken Neigung zur Oper und Mozart mit seiner Sehnsucht nach dem deutschen Musikdrama zur rechten Stunde gefunden! ... Mozarts Verlangen nach deutschen Worten ... wurde auch nur dürftig gestillt durch Schikaneders Dichtung zur Zauberflöte. Aus der Vertonung aber der auch dichterisch nicht wertlosen Gesänge ‚In diesen heiligen Hallen' und ‚Bald prangt, den Morgen zu verkünden' ahnt man, bis zu welchen noch himmlischeren Höhen Mozart, beflügelt durch die Worte eines Volldichters das deutsche Musikdrama hätte emporführen können."

3) Vgl. [Bettina von Arnim], Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Berlin, Dümmler 1835. Th. II. S. 251 ff. Da wird z. B. das deutsche Volksmärchen vom tapfern Schneiderlein erwähnt. Inwieweit das aber spätere Ausfüllung der Erinnerung durch Bettinas Phantasie ist, läßt sich nicht feststellen. Immerhin kann man ein Bekanntwerden Goethes mit dem Volksmärchen daraus erschließen.

4) Brief vom 30. Dezember an Kath. Schönkopf, in dem er berichtet, daß er „Märchen schreibt".

5) Vgl. die Darstellung bei Meyer von Waldeck, die das absichtlich anders deutet (Goethes Märchendichtungen von Friedr. Meyer von Waldeck, Heidelberg 1879. S. 193).

6) Viele der Äußerungen Meyers von Waldeck verdienten an den Pranger gestellt zu werden: denn was hier für eine Auffassung von Dichtung sich ausspricht, ist ganz erschreckend. Der Verfasser wird nicht müde zu betonen, daß „tiefer angelegte Naturen" (S. 193) sich nicht damit begnügen dürften, „das Märchen aufzufassen wie ein Kind, ohne dabei an etwas bedeutungsvolles zu denken", er hält den Zweck einer „liebevollen" Versenkung ins „Kunstwerk" dafür, „die Wahrheit zu finden". Man kann sich ja gewiß zum Privatvergnügen gestatten, die Gedanken zu rekonstruieren, die vielleicht bei Entstehung eines Kunstwerkes mitgespielt haben, und dem Dichter sogar persönlich vielleicht ein Mittel waren, mehr Interesse, ein „aktuelles" womöglich, für sein Werk beim Publikum

seiner Zeit zu erwecken. Man darf sich aber nicht darüber täuschen, was damit getan ist: mehr als ein Sport ist solche Betrachtung auf keinen Fall. Und verhängnisvoll wird nun der Wahn, daß dieses verstandesmäßige Analysieren die „tiefste“ Betrachtungsart des Kunstwerks sei. Es ist wirklich schlimm, daß solche künstlerische Grundfragen überhaupt noch diskutiert werden müssen; aber gegenüber einer rationalistischen Betrachtung der Dichtung, die auch heute noch ernsthafte Deutungsversuche des Goethischen Märchens zeitigt (vgl. Euphorion 1905), ist es leider immer noch nötig. — Um sich für immer von Deutungsversuchen zu kurieren, braucht man nur S. 174—248 bei Meyer von Waldeck zu lesen: Die Deutungen, die man da nacheinander angeführt liest, und die herrliche „Erläuterung“ des Verfassers selbst, vermögen als eine unübertreffliche Karikatur alles „Deutens“ besser von der Lächerlichkeit und Unsinnigkeit solchen Unterfangens zu überzeugen, als viele Worte dagegen.

7) E. T. A. Hoffmann nimmt in seinen Serapionsbrüdern ausdrücklich auf die „Neue Melusine“ Bezug (2. Bd., 3. Abschn. = Ges. Schriften, Berlin, Reimer 1845, II, 139): „Vor allem hat auf mich aber das Goethesche Fragment jenes allerliebsten Mährchens von der kleinen Frau, die der Reisende im Kästchen mit sich führt, einen unbeschreiblichen Eindruck gemacht.“ Gerade die Art, wie Hoffmann die Wirklichkeit zur Grundlage seiner Märchendichtung machte, war Goethe dann später als eine Übertreibung des in der „Melusine“ zutage getretenen Prinzips unsympathisch, wie seine Urteile über ihn beweisen.

8) Novalis Schriften. Hsg. v. Ludw. Tieck u. Fr. v. Schlegel. Vierte Ausg. Stuttg. 1826. S. 432. 388.

9) Ebda. S. 431/32.

10) (1802 an Brentano): Steig, A. v. Arnim u. Clemens Brentano (= Arnim u. die ihm nahe standen I) S. 41.

11) Novalis a. a. O., S. 144.

12) Ebda. S. 291.

13) Ebda. S. 30: Die Arion-Sage, S. 32: Die Geschichte von dem Sänger und der Königstochter.

14) S. 149/50.

15) Adelbert von Chamissos Werke. Vierter Band. Leipz., Weidmann 1836, S. 215. = Erzählungen und Spiele, hsg. von Varnhagen u. Neumann, Hamburg 1807.

16) Chamisso schrieb zwar am 28. Juli 1806 ‚an Varnhagen und Neumann in Halle‘: „Die Herausgeber mögen in Noten die Verdollmetschung der hellenischen Worte den Unkundigen mitteilen.“ Er fühlte also bereits seinen Fehler. Ob er in dem Erstdruck von 1807 wirklich auf diese Weise zu verbessern versucht ward, kann ich nicht kontrollieren, da mir die Ausgabe nicht zugänglich war. In spätern Ausgaben fehlen aber meist diese erklärenden Noten, z. B. Werke 1836.

17) Chamisso, Werke. Fünfter Band: Briefe, nach seinem Tode hsg. von J. E. Hitzig. 1839, S. 127 (3. März 1806).

18) A. a. O. S. 131 (25. April 1806).

19) A. a. O. S. 148 (12. August 1806): „Ich habe gelesen: Mährchen der Deutschen von Musäus, Palmenblätter, die Horen. — Das Mährchen von Goethe ist ein gar wunderbares großes Ding usw. usw." Wenn er so direkt ein erstes Urteil über das Goethische Märchen an den Bericht von der Lektüre der „Horen" anschließt, so ist daraus zu ersehen, daß er es eben erst, nämlich in den Horen, wo es bekanntlich 1795 zuerst erschien, gelesen hat. Das muß insofern betont werden, als von einem direkten Einfluß des Goethischen Märchens also keine Rede sein kann bei seinem „Adelbert", der bereits am 25. April 1806 fertig war. Trotzdem redet Walzel z. B. von einem Einfluß Goethes: „Goethe und Novalis haben auf ‚Adelberts Fabel' am stärksten gewirkt" (Chamissos Werke, hsg. von Dr. Osk. F. Walzel = Dtsch. Nat.-Litt., Kürschner, Bd. 190. Einleitung S. XXV) und bringt die Lektüre von Musäus und Goethe in Gegensatz („Zwar Musäus wurde erst im August 1806 gelesen. Doch Goethes ‚Märchen' wird gelegentlich ein ‚gar wunderbares großes Ding' genannt."), während sie doch gleichzeitig stattfand, und allerdings nach der Vollendung des Adelbert. Demnach kann Goethe bloß auf dem Umweg über Novalis, wie wir es auch auffassen, gewirkt haben, und die engeren Ähnlichkeiten, die Walzel zwischen ihm und Chamisso konstatiert, fallen von selbst weg, ebenso die Ausführungen Todsens über diesen Punkt a. a. O. S. 28. — Die Willkür derartigen Hineinkonstruierens von „Abhängigkeiten" wird hier besonders deutlich.

20) Von Plato, auf dem Umweg über seinen Freund Neander. Vgl. Walzel, a. a. O., S. XXIII.

21) Unter dem Namen „Sylvester" (Georg Anton v. Hardenberg) in Rostorf's (Karl Gottlieb Andreas v. Hardenberg) „Dichtergarten". 1. Gang. Violen 1807. Würzburg.

22) Jenaische Allg. Litteratur-Zeitung. 19. Sept. 1807. Unterz. „W".

23) Guido. Von Isidorus Orientalis. Mannheim in der Schwan- und Götzischen Buchhandlung. 1808.

24) Urania auf das Jahr 1819.

25) In den „Erzählungen" von Otto H. Graf v. Loeben. Dresden 1822.

26) Die sonst nur noch durch eine miserable dramatische Umdichtung des ‚Sneewittchen' bemerkenswert sind, und durch eine von den Brüdern Grimm bereits gewürdigte Variante des Rungischen Fischermärchens, das in der süddeutschen Fassung kaum wiederzuerkennen ist. A. L. Grimm gehört unter die Märchenschriftsteller, die eigens für Kinder schrieben: er bearbeitete, was ihm unter die Hände kam, für die Jugend, ‚Märchen aus 1001 Nacht', ‚Märchen der alten Griechen und Römer', ja sogar noch Hauffsche Märchen.

27) Nachgelassene Schriften von Ludwig Tieck, hsg. v. R. Köpke. Leipz. 1855. II.

28) L. Tiecks Schriften, Berlin, bei G. Reimer. 1828—1846. XX. 8°. VIII. Bd. S. 268.

29) Besonders erinnert „Almansur“ an die morgenländische Geschichte „Obidach und der Einsiedler“. Vgl. S. 225, Nr. 12.

30) In der Unterhaltung über den Begriff des Märchens im Eingange des Phantasus.

31) Die andre Geschichte, die Haym (Romantische Schule) und Todsen noch als Station auf der Entwicklung zum eignen Märchentypus hinstellen, „die Freunde“, ist später geschrieben als der Eckbert (1797), und hat mit der wesentlichen Genesis des Tieckschen Märchens nichts zu tun.

32) Phantasus I. 1812. — 1844[2] I, S. 142.

33) (1796) Zuerst erschienen in den Volksmährchen, hsg. v. Peter Leberecht, Berlin bei K. A. Nicolai. 1797. — Phantasus[2] I, S. 159.

34) Vorbericht zum 1. Bde. der ‚Schriften‘ 1828.

35) Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. 2. Abschn. = Phantasus[2] I. S. 222.

36) (1802) Taschenbuch für Kunst und Laune, Köln, Haas. 1804, 3. Jahrg. Phantasus[2] I, S. 239—273.

37) (1811) Phantasus[2] I, S. 274—317.

38) (1811) Phantasus[2] II, S. 40—65.

39) (1811) Phantasus[2] II, S. 8—39.

40) Da es hier nur um Märchen in Prosaform sich handelt, können natürlich die dramatischen Dichtungen Tiecks, die zum Teil viel märchenhafte Züge enthalten, hier nicht eingehender betrachtet werden (Die eigentlichen Märchendramen waren ja schon an andrer Stelle besprochen). Es sollen nur besonders genannt werden: „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald. Ein musikalisches Märchen in 4 Aufz.“ (1798) Bremen, Wilmans 1800 = Schriften a. a. O. 11. Bd. — es ist eine erweiterte Umarbeitung vom „Reh“ (1790). — Der erste Akt des Schauspiels „Das Donauweibchen“ 1818, Försters Sängerfahrt S. 7. Es behandelt das Undinemotiv, aber Tiecks Naturauffassung entsprechend, dämonisch-tragisch, soweit aus dem Anfang zu schließen, nicht sentimental. — Vgl. S. 134 ff. — „Octavian“ und „Fortunat“ reihen sich, als Bearbeitungen von Volksbüchern, jenen im ersten Teil besprochenen Märchendramen an.

41) Heidelberger Jahrbücher XII. 1818.

42) Hsg. von A. W. Schlegel. Berlin. 1804.

43) Frühlingsheft der „Jahreszeiten“ (Vierteljahrsschrift für romantische Dichtungen) Berlin, Hitzig. 1811.

44) Kinder-Mährchen. Von C. W. Contessa, Fr. Baron de la Motte Fouqué und E. T. A. Hoffmann. Berlin, in der Realschulbuchhandlung. II. 1816/17. — 1839[3].

45) Vertreter dieser Unterhaltungslitteratur sind, um nur ein paar Namen zu nennen, außer Fouqué und seiner Frau: Apel, Laun, Contessa, Amalie von Helwig, Helmina von Chezy, Henriette Schubart, Friedr. Kind, St. Schütze, Wilhelmine Willmar, Wolfart, der junge Willibald Alexis u. a. m.

46) Durch die Grimmsche Märchensammlung wird die romantische Tagesmode zum Teil noch in besondre Bahnen gelenkt: Fouqué, Contessa, und vor allem Houwald eröffnen die Reihe der Märchendichter „für Kindheit und Jugend", die dann das ganze 19. Jahrhundert hindurch es sich angelegen sein lassen, durch süßliches Zurechtmachen alter und neuer, eigener und gestohlener Stoffe das echte Volksmärchen zu verdrängen. Ihre Zahl ist Legion, man würde kein Ende finden, wenn man hier begönne Namen aufzuzählen. Neben den eigentlichen Volksmärchensammlern (Wolf, Pröhle usw.) ragt aus dieser im tiefsten Grunde gemeinen Kinderlitteratur nur L. Bechstein durch dichterische Fähigkeit und eigne Art hervor.

47) Zeitlich erscheint als Nachfolger Tiecks noch ein Andrer, der eigentlich als Anreger Tiecks zu verzeichnen ist, Steffens. Es ist zweifellos, daß Tieck Hinweise auf die naturdämonische Auffassung der einzelnen Elemente durch ihn erhielt. Darum sind die Aufzeichnungen von Volkssagen, die wir von Steffens besitzen, nicht als Tiecksche Anregungen zu bezeichnen, obgleich sie zeitlich so erscheinen müssen, sondern als später fixierte Produkte, wie sie dem Wesen Steffens' von vornherein entsprechen mußten. Diese melancholischen Schilderungen der dänischen Landschaft (Büschings Wöchentl. Nachrichten, 4. Bd., Breslau 1819, XXVII: Über Sagen und Mährchen aus Dänemark) zeigen merkwürdige Verwandtschaft mit Tieck „die geheime Macht der Waldeinsamkeit faßt das zagende Gemüt mit grauenhaftem Entzücken" — und in den Riesengebirgssagen (die er in den Geschichten, Mährchen und Sagen. Von Fr. H. v. d. Hagen, E. T. A. Hoffmann und H. Steffens. Breslau 1823, S. 144 ff. erzählt) ist geradezu das Motiv zum Runenberg enthalten; da ist es auch ein Mann, den „das wilde Gebirge mit geheimer Kraft anzieht", dem das Herz in den einsamen Schluchten aufgeht, da er dort das Geheimnis seines Lebens und große Schätze verborgen glaubt. Allerdings ist es dann die einfache Tragik der Volkssage, die ihn zugrunde gehen läßt; er wird wahnsinnig, weil er den Ort nicht wiederfinden kann, wo ihm die Schätze der Erde sich offen gezeigt. — In die eigentliche Entwicklung konnte Steffens nicht eingereiht werden, weil er nicht dichtet, nicht Kunstwerke gibt, sondern nur flüchtig aus der Natur skizziert, was ihn fesselt.

48) Serapionsbrüder, 1819—1821, III. Bd. = Ges. Schr. Reimer, 1871, III, 91.

49)
- 1814 Der goldne Topf. Ein Mährchen aus d. neuen Zeit. (Fantasiestücke in Callots Manier . . . 3. Bd. Bamberg 1814.)
- 1819 Klein Zaches, genannt Zinnober. Ein Mährchen . . . Berlin, Dümmler.
- 1821 Die Königsbraut. Ein nach der Natur entworfenes Mährchen. (Serapionsbrüder, 4. Bd.)
- 1821 Prinzessin Brambilla.
- 1822 Meister Floh.

Kindermärchen:

1816/17 { Nußknacker und Mausekönig.
Das fremde Kind.

= Kinder-Mährchen von C. W. Contessa, Fouqué und E. T. A. Hoffmann. B. 1816/17.

50) Es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit jeder, der zu einem Urteil über Hoffmann sich berechtigt glaubt, an seine „wirklichen Geschichten" oder halbgespenstischen Novellen sich hält, anstatt an seine Märchen. So z. B. Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau, der in seiner „Geschichte der deutschen Literatur" (Goeschen. 6. Auflage 1906) folgendes über Hoffmann zu sagen hat: „Hoffmann weiß die unmittelbare Wirklichkeit und Geschichtsbilder (‚Meister Martin', ‚Doge und Dogaressa') scharf zu erfassen; aber in das wirkliche Leben mischt er schwindelerregend die tollsten Ausgeburten der Phantasie." Ich würde mich nicht auf dieses Buch beziehen, das auf 283 kleinen Seiten es unternimmt, die deutsche Litteratur von den Urzeiten bis 1906 abzufertigen, wenn nicht gerade die angestrebte Popularität der wohlfeilen Ausgabe dazu herausforderte: wie viele mag es geben, die aus einem solchen leicht zugänglichen Buch ihre ganze Bekanntschaft mit der Litteratur und unvermeidliche Hinweise auf Auffassung und Genuß der Dichtung empfangen. So ist z. B. hier bei Hoffmann der Leser auf die miserablen historischen Novellen verwiesen, und seine Phantasiedichtung wird ihm von vornherein als etwas Gefährliches verboten. Um jeden Widerspruch zu ersticken wird dann noch schnell mit dem bewährten Maßstab Goethe gearbeitet: denn Hoffmann „vermochte" ja nicht „seine Werke ‚zu einer reinen Kultur' emporzuheben". — Die Angst vor Hoffmanns Märchen und damit die Unmöglichkeit, ihm gerecht zu werden, schleppt sich übrigens durch alle Litteraturgeschichten. Das einzige, was man sonst von ihm zu empfehlen wagt, ist immer nur „das Fräulein von Scudery", was doch weder mit Dichtung überhaupt, noch mit Hoffmann persönlich allzuviel zu tun hat. Vgl. Engel, Gesch. d. dtsch. Lit. 1906: „Künstlerisch am höchsten steht das Fräulein von Scudery. Die Gestalt des Goldschmieds Cardillac ist der einzige vollgelungene Versuch Hoffmanns in der dichterischen Menschenschöpfung. ... H. besaß zwar eine schrankenlose Phantasie im Aussinnen wilder Märchenstoffe, dort mangelte ihm gerade die ... Kunst, im Leser die zur Verlebendigung der phantastischen Einfälle erforderliche Stimmung zu erzeugen." Beweis: „Goethes Urteil über H. war durchaus ablehnend."

51) Novalis Schriften[4]. 1826. S. X der Tieckschen Einleitung.

52) Novalis a. a. O., S. 221.

53) (1817) Sämmtl. Werke, hsg. Wilh. Grimm. Berl. 1840, 3. 4. Bd.

54) Sämmtl. Werke, 19. Bd.: Nachlaß, 2. Bd. Berl. 1846.

55) Auch beim Peter Schlemihl hat man natürlich mit der Dichtung sich nicht zufrieden gegeben, sondern gern allen persönlichen und litterarischen Anlässen nachspüren wollen, aus denen etwa das Schattenmotiv hervorgegangen sein könnte. Man hat bestimmt wissen wollen, was denn nun eigentlich der Schatten bedeutet:

dagegen ist bloß zu sagen, daß in dem Augenblick jede Dichtung überflüssig würde, wenn sich so etwas mit drei Worten fürs Gefühl ebenso eindringlich hinstellen ließe, wie mit einem ganzen Märchen; eben darin beruht das eigentümliche Wesen der Kunst, daß sie Dinge darstellt, die sich mit Worten und Begriffen dem Verstand in keiner Weise „klar" machen lassen.

56) Reiseschatten, vom Schattenspieler Luchs. Heidelberg 1811.

57) Goldener. Ein Kindermährchen. Deutscher Dichterwald, Tübingen 1815 = Die Sagen und Volksmährchen der Deutschen von Friedr. Gottschalck, Erstes Bdchn. Halle 1814, S. 286. (= Goldner.)

58) Der Erstdruck in Klingemanns „Memnon" war mir nicht zugänglich. (Heft I, S. 143). = Ges. Schr. 1851. Bd. V. 257.

59) „Geschichte und Ursprung des ersten Bärenhäuters. Worin die Volkssage vom papiernen Calender-Himmel und vom süßen breiten Gänsefuß, nach Erzählungen einer alten Kinderfrau aufgeschrieben vom Herzbruder." Zeitung für Einsiedler 22, 15. Juny 1808. — 18., 22. u. 25. Juny.

60) Vgl. O. Bleich. Entstehung und Quellen der Märchen Cl. Brentanos. Archiv f. d. Stud. d. neu. Spr. u. Litt. XCVI, 1896, S. 43—96.

61) Brief an Arnim, Steig a. a. O. I, S. 156 (23. Dez. 1805) „Ich denke auf Michaelis, wenns zuschlägt, die italienischen Kindermärchen für deutsche Kinder zu bearbeiten."

62) Erinnerungen der Frau von Ahlefeld an Brentanos Weimarer Aufenthalt von 1803. — Cardauns, Die Märchen Clemens Brentanos. Köln 1895, S. 3 u. Beilagen I.

63) Brief an den Buchhändler Reimer, 26. Febr. 1816. — Ges. Schr. VIII. = Ges. Briefe I, Frkf. 1855.

64) Die Märchen des Clemens Brentano. Herausgegeben von Guido Görres. II. 1846/47. (Hier ist benutzt die 3. Aufl. 1879.) — Im II. Bde. des Briefwechsels (Ges. Schriften IX.) und bei Jansen, Böhmers Leben und Nachlaß, kann man im einzelnen verfolgen, wie schwer sich Brentano trotz des unermüdlichen Drängens seiner Freunde zur Herausgabe entschließen konnte.

65) Deutsche Übersetzung von Felix Liebrecht.

66) Hier ist der Anklang ans Kinderlied besonders stark; vgl. Wunderhorn (ed. Ettlinger„ Hendel), S. 798. „Hüpf ins Stroh heißt mein Floh." Vgl. auch Rollenhagens Pseudonym „Hüpfinsholtz" (1595). — Übrigens, wenn man durchaus litterarische Vorbilder für Dinge sucht, die Brentano allein der mündlichen Tradition und seinem Sprachsinn verdankt, so soll man wenigstens richtige litterarische Beziehungen herstellen. So kommt z. B. das Wort Dilldapp für Tolpatsch litterarisch vor Brentano bei Jünger vor (vgl. S. 231, Nr. 26), der das Märchen von „Dideltapp dem Großen" schreibt; während an das „dildappen" im Wunderhorn nicht zu denken ist.

67) „Das Märchen von Gockel und Hinkel" ist in seiner ursprünglichen Gestalt später bekannt geworden (1846 in den „Märchen") als das erweiterte „Märchen

von Godel, Hinkel und Gackeleia", das zu Brentanos Lebzeiten, mit seinen Bildern, 1838 bei Schmerber in Frankfurt erschien. — Vgl. auch W. Schellberg, Untersuchung des Märchens Godel usw., u. des Tagebuchs der Ahnfrau, Münster. Diss. 1903.

68) 1905. Leider mit derber moderner Ornamentik ausgestattet, die die zarten Bilder unnötig drückt, und mit zu fetten Lettern auf zu dickes Papier gedruckt.

69) Steig a. a. O. III. 219: Jakob hält Brentanos Märchen wohl mehr für Versuche der Volksmärchenaufzeichnung, als für selbständige Kunstwerke.

70) Schön Röslein. Ein Mährchen erzählt von Guido Görres, gezeichnet von Franz Graf von Pocci. München, Verlag d. Litt.-artist. Anstalt (1838).

71) Von Volksmärchen behandelt Pocci als Puppenspiele Dornröschen, Blaubart, den Gestiefelten Kater, Hänsel und Gretel u. a. m. Seine Anknüpfung an Brentano wird besonders in dem Prolog „das goldne Ei" deutlich; seine Polemik gegen den Rationalismus überall, besonders im Dornröschen. (Ausgabe des Inselverlags 1907.)

72) Märchenalmanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände. Stuttgart 1826. — Hauff pflegt von der zünftigen Litteraturkritik besonders stiefmütterlich behandelt zu werden, weil das Formale, auf welches man ja den Hauptwert legt, bei ihm nicht so in die Augen springt, wie bei irgend einem gefeierten Schreibtischdichter; da es vom Inhaltlichen gar nicht zu trennen ist. Es ließe sich noch viel über diesen Punkt sagen. Hier möchte ich bloß dagegen Verwahrung einlegen, daß man Hauff als Unterhaltungsschriftsteller ansieht, und ihm deshalb eine künstlerische Würdigung versagt, wie es Todsen in seiner Arbeit über das romantische Märchen (vgl. Anm. 1) tut. Da heißt es im Schlußwort S. 119: „Schließlich stehen seine Leistungen auch durchaus nicht auf der gleichen künstlerischen Höhe mit den hier besprochenen romantischen Kunstmärchen. So gut wie Hauff hätten dann auch andre Unterhaltungsschriftsteller berücksichtigt werden müssen." Der Grund, daß Hauff von den Zünftigen nicht als Dichter in einem hohen Sinne anerkannt wird, liegt übrigens tiefer, als Herr Todsen ahnt: nicht weil man ihn als Unterhaltungsschriftsteller nimmt — denn Unterhaltungsschriftsteller haben doch in dem Jahrhundert der Romane und Novellen Ehrenplätze in der Litteraturgeschichte erhalten, sondern weil er dem Volk nahe steht und „kindliche" Märchen schreibt, deshalb ignoriert man ihn an maßgebender Stelle. Das unverbildete Menschen ihn trotzdem für einen Dichter halten und seine Märchen mit derselben Freude in sich aufnehmen, wie die Volksmärchen, das können die Urteile der Litteraturgeschichte ja zum Glück nicht hindern.

73) Der Schatz. Märchen. 1836: Jahrbuch schwäbischer Dichter und Prosaisten. — Der Bauer und sein Sohn (1837/38) in der Iris 1839. — Das Stuttgarter Hutzelmännlein. Märchen. Darin, als dichterischer Höhepunkt, die Geschichte von der schönen Lau. — Von dem volksmäßigen Typus dieser Märchen weicht ab: Die Hand der Jezerte (1841), ein kalter

Versuch in orientalischer Form. — Freiere Phantasiedichtung ist bei Mörike dann noch im letzten König von Orplid (im Maler Nolten) zu finden.

74) Dorotheas Blumenkörbchen in den „Sieben Legenden".

75) Besonders zu nennen: die Geschichte von den Erdmännchen, die eine Großmutter ihrem Enkel erzählt; die Geschichte von den Rabeneltern; die Geschichte von der schwarzen Spinne. Alle klingen an bekannte Volksmärchen an, vor allem die letzte, welche unmittelbar mit Grimm, KHM., Nr. 99 (Anm.) zu vergleichen ist. Aber eine unersättliche Phantasie steigert die Vorgänge ins Dämonische. Die ethischen Grundideen, die alles gestalten, drängen nicht zu einer dürr ausgesprochenen Morallehre; sondern das Böse wird mit einer solchen grauenhaften Gewalt dargestellt, daß man zitternd das Buch aus der Hand legt und nächtelang die fürchterlichen Gestalten im Traum sieht.

76) Da man immer noch aus formal-klassischer Verbildung heraus Leute wie Platen für große Dichter hält, so muß hier doch ein Wort über Platens Stellung zum Märchen gesagt werden. Seine Märchenkomödie „Der gläserne Pantoffel" ist vom Märchen ganz abgesehen, ein so erbärmliches, lächerliches Machwerk, aller Witz und Ironie darin so furchtbar abgeschmackt, daß man nur über die Naivität des Menschen staunen kann, der das für eine Dichtung ausgab. Ganz besonders charakteristisch ist aber, daß dieser Platen, der hier Aschenbrödel und Dornröschen „vereinigt", von dem deutschen Märchen nichts weiß, sondern ungeniert das französische Cendrillon zugrunde legt, und das 12 Jahre nach der Herausgabe der Grimmschen Sammlung! — Platen ist der Typus des Könners, des Virtuosen, des Nichtdichters, der der Schätzung des wahren Dichters überall im Wege steht. Aber wenn man näher zusieht: die sogenannte Beherrschung der Form ist nicht nur äußerlich: sie ist einfach häßlich, unästhetisch, monströs. Ohne Inhalt keine Form: diese vielgerühmten glatten Verse mit den reinen Reimen sind für jedes musikalische Ohr verletzend, sie mögen noch so gut skandiert sein, sie leben nicht, sie klingen nicht, sie klappern puppenhaft gespreizt einher. Nun ist wohl die Gefahr an sich nicht groß, daß man heute noch zuviel Platen liest; aber man wird meine Bemerkung doch begründet finden, wenn man folgende Ausführungen liest, welche in dem schon erwähnten Buch von Max Koch sich finden: „Platen hat mit ebensoviel Witz als sittlichem Ernst, unvergleichlich formaler Kunst wie dichterischem Empfinden in seinen satirischen Komödien ein Höchstes, der deutschen Literatur vorher und trotz R. Prutz und v. Schacks ‚politischer Lustspiele' auch später nicht wieder Erreichbares geschaffen. Die antike Sprachgewalt, wie sie Goethe in ‚Pandora' und ‚Helena' erobert hatte, ward von Platen in Oden, Eklogen und Festgesängen festgehalten. Gedankentiefe und eine bei flüchtiger Lesung allerdings nicht empfundene Gefühlswärme sind diesen antiken Maßen, die Klopstocks und Hölderlins Vorzüge vereinen, eigen."

77) Eine „Sammlung deutscher Märchen des 19. Jahrhunderts", von Leo Berg herausgegeben, sucht Typen verschiedener Märchendichtung zu veranschaulichen: natürlich wird Brentano nur durch ein lustiges Märchen, den „Hüpfenstich"

vertreten, der doch für seine ganze Märchendichtung nicht bezeichnend ist. Das Resultat solcher Auswahl, das vorauszusehen war: für R. M. Meyer (Euphorion 1906) ist Brentano der Hanswurst; die bewußte Richtung aufs Kindliche wird gerügt: „mag sie sich naiv geben (Andersen), oder aus Verzweiflung über die Unmöglichkeit der Aufgabe ironische Kapriolen mit Brentano ... schneiden."

Besonders anerkennend glaubt Max Koch (Arnim, Klemens und Bettina Brentano, Kürschners Dtsche. Nat.-Litt. CLI) sich über Brentano zu äußern, wenn er sagt: „Man kann weder Lob noch Tadel dieser Märchen aussprechen, ohne in beiden Fällen gleich ein beschränkendes ‚aber' beizufügen." Diese abgrundtiefe Banalität, die man auf jedes Werk überhaupt anwenden kann, wird von denen, die über Brentano arbeiten, als ein Orakelspruch wiedergekäut. (Vgl. Cardauns, S. 92.)

Ganz und gar von der üblichen Art der Beschäftigung mit der Romantik heben sich die Worte ab, mit denen Bruno Wille eine Sammlung romantischer Märchen (I. Jena, Diederichs, 1902) einleitete. Da ist wirklich ein starkes Gefühl fürs Märchen das Treibende, und nicht irgend eine modische Liebhaberei für die Romantik. Bruno Wille spricht es aus, daß er das Ansehen des Märchens fördern möchte. Die Besprechung der Sammlung durch Felix Poppenberg (Zeit, Wien), die sonst Feines bringt, zeigt allerdings, wie wenig jener Herausgeber seinen eigentlichen Zweck erreicht: sich aus der eignen Zeit einmal herausversetzen lassen, das will man eben nicht. Man sieht „Bierbaumsche Pfefferkuchenromantik" im Klopfstock, stellt überall Vergleiche mit Modernen an, und hat damit Brentano und die Freude an ihm bald erledigt: „Variétéequilibristik", „Tollgeniale Excentrics", „monströse Kapriolen" sind die bleibenden Schlagworte für das Wesen dieses Dichters. — Vielleicht hätte auch die Auswahl selbst anders sein können: das witzige Komanditchen hätte wegbleiben dürfen, und ein andres ernstes Märchen Brentanos an seine Stelle treten können. Ganz erstaunlich und bei der Denkungsart des Verfassers doppelt unbegreiflich finde ich aber, daß in diesem Buche Brentano mit Tieck zusammengespannt ist, und noch dazu mit Tiecks „Elfen", diesem schwächlichen Allerweltsprodukt. Ein Buch soll ein Organismus sein; ein lebendiges, in sich harmonisches Ding, kein Konglomerat von Zufälligkeiten. Was hat Brentano mit Tieck zu tun? Nichts, rein gar nichts, als daß sie zugleich lebten und von Leuten, die gern etikettieren, Romantiker genannt wurden.

Zum Schluß sei über Brentano noch ein Urteil angeführt, in dem der Leser konzentriert findet, was unsere Zeit (1906) über diesen Dichter denkt: „Von Brentanos Märchen ist das von Gockel und Hinkel zu erwähnen, weil es den Romantikern als ein wahres Meisterwerk der Märchendichtung galt. Uns erscheint es mit seiner Mischung von gewollter Kindlichkeit und geheimnisvoll tuender Abgeschmacktheit als ein Beweis für den unsichern Geschmack Brentanos, dem echte Lyrik, Künstelei, ja platte Albernheit gleich wertvoll wa-

ren. Noch stärker zeigt sich die widrige Mischung aus Dichtersinn und Ungeschmack in dem Märchen: ‚Von dem Schulmeister Klopfstock und seinen fünf Söhnen‘.“ (Engel, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart, II. Bd. S. 721.)

Inhalt:

Vorgeschichte,
Märchen und Aufklärung im 18. Jahrhundert.

Märchen-Dichtung der Romantiker.

Berichtigungen.

S. 25. Zeile 5 von oben: 50). zu streichen.
S. 31. Zeile 6 von unten: lies„egyptisch" statt „egytisch".
S. 43. Zeile 16 von oben: lies „(1777/78)" statt „(1776/77)".
S. 56. Zeile 15 von unten: Vor „Ghitry" Komma statt Bindestrich.
S. 72. Zeile 3 von unten: lies „Volksbuch" statt „Volkbnch".
S. 94. Zeile 2 von unten: lies „nommen" statt „uommen".
S. 110. Zeile 11 von unten: lies „Die" statt „Sie".
S. 163. Zeile 18 von unten: lies „Mythologie" statt „Mythologi".
S. 184. Zeile 8 von oben: lies „des Vater Rhein" statt „des Vaters Rhein".
S. 205. Zeile 11 von unten: schließe die Anführungszeichen nach „Seelenkraft".



